This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

Lit 1608.84

BOUGHT WITH
THE INCOME FROM THE BEQUEST OF
JOHN AMORY LOWELL,
Class of 1815.
This fund is $20,000, and of its income three quarters shall be spent for books and one quarter be added to the principal.

Received 28 Jan. 1887.

MÉTRIQUE NATURELLE DU LANGAGE

MÉTRIQUE NATURELLE

DU

LANGAGE

PAR

PAUL PIERSON

ANCIEN ÉLÈVE DE L'ÉCOLE DES HAUTES ÉTUDES.

AVEC UNE NOTICE PRÉLIMINAIRE

PAR

M. GASTON PARIS

MEMBRE DE L'INSTITUT DE FRANCE.

PARIS

F. VIEWEG, LIBRAIRE-ÉDITEUR

67, RUE DE RICHELIEU, 67

1884

PRÉFACE

L'auteur de la *Métrique naturelle du langage* est mort à vingt-neuf ans. Depuis plusieurs années sa santé était gravement atteinte. Paul Pierson était né à Metz le 16 avril 1851 : après avoir fait pendant la guerre un service auquel son âge ne l'obligeait pas encore et avoir ensuite opté pour la nationalité française, il se fit, au mois de novembre 1872, inscrire à la conférence des langues romanes de l'École pratique des Hautes Études. Il apportait à la philologie romane, à défaut d'une préparation méthodique, une grande ardeur et la connaissance pratique et littéraire de la langue espagnole ; c'est en apprenant cette langue que, frappé de sa ressemblance avec le latin et le français, il se posa la question générale des rapports des langues romanes entre elles et avec la langue mère et résolut de l'étudier. Il avait aussi pris grand intérêt, comme Lorrain, au patois de son pays, et il s'était amusé à traduire du messin en vers français le poème célèbre de *Chan Heurlin*. Il resta à l'Ecole trois ans, pendant lesquels il exécuta pour la conférence divers travaux, montrant toujours beaucoup de zèle et d'aptitude, mais sans qu'une prédilection bien déterminée pour telle ou telle question se fit remarquer en lui ; il avait en même temps préparé son examen de licence ès lettres, qu'il passa avec succès au mois de novembre 1873. Une partie de son temps était prise d'ailleurs, soit par les fonctions modestes qu'il remplissait au collège

Rollin, soit par les leçons particulières qu'il était obligé de donner pour ne pas être à charge à sa famille.

En 1875, l'École des Hautes Études lui attribua une des bourses de voyage que le Conseil municipal de Paris met à notre disposition. Sur mon conseil, Pierson passa un an à Vienne. Il y entendit des cours très variés qui ouvrirent à son intelligence des horizons tout nouveaux, et, pour la philologie romane, il y suivit les savantes leçons d'Ad. Mussafia. En outre, il exécutait la copie du manuscrit de *Bovon d'Hanstone* conservé à la Bibliothèque Impériale de Vienne et celle du roman en prose de *Berinus,* qu'il se proposait de publier, et qu'il a plus tard collationné avec les manuscrits de la Bibliothèque Nationale de Paris. Ce fut à Vienne aussi qu'il conçut la première idée de l'ouvrage qui devait occuper le reste de sa courte existence, qui devait certainement l'abréger, en lui faisant consacrer à un ardent travail des heures qu'il aurait dû souvent donner au repos, mais qui devait aussi la remplir et la passionner, et qui conservera sa mémoire. Doué d'une oreille très délicate, et d'un vif sentiment de la musique, qu'il avait apprise et qu'il pratiquait surtout avec un de ses frères, Pierson avait de bonne heure été frappé du rythme naturel et inconscient du langage. La comparaison de sa langue maternelle avec d'autres avait éveillé son attention sur une foule de petits phénomènes qui passent inaperçus pour tout le monde, et qui révèlent des merveilles de complexité et d'harmonie à celui qui sait les reconnaître et les comprendre. A Vienne, il eut l'occasion, non seulement de perfectionner sa connaissance, déjà solide, de l'allemand, mais d'observer ce que devenait le français prononcé par des étrangers et de constater, d'autre part, l'impression produite sur des oreilles étrangères par la prononciation française; ce fut cet ordre de faits qui l'intéressa le plus vivement et le mit sur la voie de ce qu'il considéra de plus en plus sûrement comme une série de découvertes dans l'histoire naturelle du langage. Il se laissait aller tout entier à la douceur de ces premières sollicitations d'une idée qui va éclore, quand il fut rappelé à Paris par de cruels événements : son père, honorable commerçant dont l'activité suffisait à peine

à soutenir une nombreuse famille, et l'aîné de ses frères mouraient à un mois de distance. Il devenait chef de famille, et une grave responsabilité semblait peser sur lui : il se demanda avec angoisse s'il ne devait pas, dans l'intérêt des siens, sacrifier à une position immédiatement lucrative ces travaux dont il venait de pressentir à la fois tout l'intérêt et toute l'étendue. Mais il se sentait peu fait pour les luttes de la vie active, et l'enchantement qu'il avait éprouvé en pénétrant pour la première fois, et par la seule initiative de sa pensée, dans le monde de la science pure, avait été trop puissant pour qu'il fût en son pouvoir de s'y soustraire. Au même moment d'ailleurs, sous le coup de ces émotions et de ces luttes intérieures, il sentait les premières atteintes du mal qui devait l'emporter quatre ans plus tard. Un secret instinct l'avertissait que sa vie ne serait pas longue, et il ne voulait pas qu'elle se terminât sans qu'il eût fait au moins une partie du grand travail qu'il avait conçu. Il ne pouvait guère expliquer et faire comprendre à ses proches les causes diverses et profondes de sa détermination ; il s'isola presque absolument, se retira même pendant quelque temps à la campagne, et là, essayant de se rendre complètement maître du grand sujet qu'il voulait traiter, de bien choisir et classer ses idées générales, d'en essayer l'application au point particulier (le rythme de la langue française) qu'il avait dessein d'aborder le premier, il vécut de longs mois, ne voyant qu'à de rares intervalles ses amis, qu'épouvantaient chaque fois le changement de ses traits, l'amaigrissement de sa personne et l'éclat de plus en plus fiévreux de ses yeux, et conférant seulement avec son frère Henri, dont les connaissances musicales pratiques lui rendaient de grands services pour la définition précise et le contrôle de ses théories, et qui, après en avoir entendu l'enthousiaste exposé, s'y était pleinement associé et s'intéressait presque autant que lui à ce qu'elles pussent être formulées et communiquées au public.

Rien ne fait mieux comprendre l'état d'exaltation, de surexcitation et de joie dans lequel Pierson passa les deux années qui suivirent son retour de Vienne, que quelques fragments de lettres adressées par lui à son ami M. A. Jarnik,

qui avait été son camarade à l'Ecole des Hautes Etudes, qu'il avait été heureux de retrouver à Vienne, et qui est aujourd'hui professeur de philologie romane à l'Université tchèque de Prague, où un autre élève de l'Ecole, M. Cornu, enseigne aussi la philologie romane à l'Université allemande. Dès le 9 juin 1877, il lui écrivait qu'il croyait avoir découvert des vérités nouvelles et intéressantes, capables de lui faire « un nom qui sorte du commun, » et qui pourraient « ouvrir une ère nouvelle » dans les études linguistiques. « Je ne puis, ajoute-t-il, vous en donner aucune idée dans une lettre ; du reste, je n'en ai encore parlé à personne, et je suis résolu à n'en rien communiquer jusqu'au jour où la rédaction de mon ouvrage sera complètement terminée. Ma première découverte remonte à deux mois ; elle a été immédiatement suivie d'une série d'autres, et je ne suis probablement pas au bout de mes surprises. Les résultats auxquels j'arrive sont à la fois si étonnants et si lumineux dans leur simplicité que tout le monde sera stupéfait qn'ils n'aient pas été obtenus plus tôt. » Et deux ans après, le 12 mai 1879, après avoir entretenu son ami de sa cruelle situation de personne et de famille, il ajoutait : « Au milieu de tous mes malheurs, j'ai été, vous ai-je dit, bien heureux. J'ai eu le bonheur le plus grand, le plus invraisemblable, le plus fabuleux qu'on puisse avoir. Après des recherches acharnées sur un sujet dont je vous ai déjà parlé, après des luttes insensées, des essais prodigieux, des désespoirs affreux, des systèmes construits et détruits, enfin après un travail cyclopéen, j'ai fini par trouver une idée, une vraie idée, une grande idée ! J'ai découvert la loi du rythme dans le langage, et du même coup celle de la mélodie et de l'harmonie ; j'ai réuni dans une seule étude synthétique toutes les qualités expressives du langage, et j'ai formulé une grande loi physiologique qui se vérifie jusque dans ses moindres conséquences. Vous comprendrez qu'en présence d'un si grand événement et à la suite d'un si grand bonheur on oublie bien des misères, et que les petits incidents de la vie matérielle nous paraissent peu dignes d'attention. »

Il fallait bien cependant leur donner quelque attention, à ces misères qu'il méprisait si profondément. Les quelques

ressources qu'il possédait au début de cette retraite studieuse s'épuisaient : il fallait rentrer dans le monde des vivants. En 1878, au moment où il venait d'arrêter le plan définitif de son œuvre, on lui proposa, sur ma recommandation, et dans des conditions très acceptables, de se charger de l'enseignement à la fois pratique et scientifique du français à l'université de Groningue. On lui demandait seulement le titre de docteur : il voulut le rechercher à l'université de Vienne, d'abord pour témoigner de sa reconnaissance de l'enseignement qu'il y avait reçu, et aussi pour échapper à la perte considérable de temps qu'exigent à notre Faculté des lettres la confection et l'impression de deux thèses; il rédigea le mémoire même qui est publié ci-après, chapitre détaché du livre qu'il projetait, et put l'envoyer à Vienne en 1879 : la commission universitaire qui l'examina, et qui comprenait MM. Mussafia et Hærtel, le trouva digne du diplôme en vue duquel il avait été écrit. Bientôt après il en demandait, comme ancien élève de l'Ecole, l'impression dans notre Bibliothèque ; je le présentai en appuyant sa demande, et une commission, composée de MM. L. Havet et St. Guyard, déposa bientôt après des conclusions favorables. Mais l'effort continu qu'avaient exigé la rédaction et la mise au net de ce travail l'avait complètement épuisé. A l'extrême excitation nerveuse qui l'avait soutenu depuis des années succéda, en 1879, quand il eut terminé son travail, une prostration non moins extrême : il tomba dans un état de faiblesse qui inquiéta vivement les siens. Quand il fut de nouveau question du départ pour Groningue, le médecin consulté déclara qu'il n'y fallait pas songer et que le climat humide de la Hollande lui serait funeste. Nous songeâmes alors à lui trouver, dans un pays méridional, une situation tranquille où il pût se reposer, reprendre peut-être ses forces ou au moins les perdre plus doucement. Il se présenta à l'examen nouvellement institué pour les Bibliothèques universitaires, et ayant été facilement admis. il fut chargé, au mois de janvier 1880, par M. Albert Dumont, d'organiser la bibliothèque de l'Ecole supérieure des lettres et des sciences récemment fondée à Alger. Il partit aussitôt, et le soleil d'Afrique lui rendit quelque vigueur et quelques

illusions. Au mois de juillet, il vint passer ses vacances au milieu des siens, se louant de son séjour à Alger et se félicitant de n'avoir plus à affronter les hivers du Nord. Il voulait employer à l'impression de sa thèse tous les loisirs que lui laisseraient ses fonctions. Ses parents et ses amis, en le voyant, en l'entendant, ne pouvaient partager ses espérances, et prévoyaient qu'il ne repasserait pas la Méditerranée. Sa faiblesse augmentant toujours, il prit le lit, et s'éteignit, au milieu de sa famille, le 12 octobre 1880.

L'ouvrage qu'il a laissé, et qui a été imprimé par les soins du frère qu'il avait si intimement associé à ses travaux, a reçu l'approbation d'hommes qui peuvent mieux que moi en apprécier les mérites, et qui n'ont pas non plus dissimulé les défauts qu'ils y avaient relevés, défauts qui, signalés à l'auteur, auraient pu, au moins en partie, être corrigés ou atténués s'il avait revu son œuvre comme il en avait l'intention. Pour bien comprendre la pensée de Pierson, pour apprécier ce qu'elle contenait de neuf, de juste et de fécond, il faut nécessairement être à la fois linguiste et musicien. L'alliance de la linguistique et de la musique est évidemment nécessaire pour résoudre les problèmes si délicats et si profonds qui touchent à la rythmique ou à la métrique naturelle du langage; or cette alliance est rare, et avant d'accueillir les résultats que le jeune auteur du présent livre croyait avoir obtenus, il est prudent d'attendre le jugement de la critique et surtout l'épreuve du temps. C'est le temps seul qui permet de démêler, dans des théories de ce genre, ce qui est vraiment solide et durable de ce qui a séduit l'auteur par la nouveauté des vues ou la richesse pressentie des conséquences, mais sans avoir une base suffisamment solide ou une forme suffisamment précise ; le temps seul en effet dissipe la première et confuse impression produite sur les esprits par l'apparition de toute idée nouvelle, et amène autour d'un système des réflexions suffisamment mûries, attentives et variées; il faut que ce système soit considéré successivement sous tous ses points de vue divers et sous toutes ses faces, pour qu'on puisse dire en toute sûreté qu'il est bien conforme à la nature intime des choses qu'il a prétendu atteindre et révéler. Il ne m'ap-

partient pas de prévoir ce que cette épreuve lente et décisive fera du livre de Pierson ; mais je me tiens pour assuré qu'on reconnaîtra tout au moins dans son œuvre une initiative très intéressante et l'ouverture, pour la science et la méditation, de voies à peine explorées et de perspectives à peine entrevues. J'ajouterai que ce livre arrive à son heure, et qu'il profitera même peut-être du retard involontairement apporté à la publication qui en est faite. Les sujets traités par Pierson préoccupent en effet, en France et à l'étranger, des esprits divers, et plusieurs ouvrages publiés dans ces dernières années auront pu préparer les lecteurs à l'étude de ces questions complexes. Je souhaite vivement que les idées à l'exposition desquelles Pierson avait consacré tant de labeur et de passion soient reconnues comme importantes, judicieuses et nouvelles, et assurent à son nom le souvenir des savants et des penseurs. Son confident et son collaborateur, M. Henri Pierson, a résumé en quelques pages la marche générale des idées de son frère, leur origine, leur développement dans son esprit et leurs traits les plus caractéristiques. Je ne puis mieux faire que de mettre ces pages sous les yeux des lecteurs ; elles sont la meilleure introduction à la lecture du livre.

« L'auteur de cet ouvrage avait débuté par une observation purement philologique. Depuis longtemps, en écoutant les conversations où la parole quitte l'allure calme, s'anime et vibre avec la pensée dont elle traduit, communique et rend sensibles tous les mouvements, il avait remarqué que l'accent relève souvent avec vigueur les syllabes faibles, laissant tomber les syllabes fortes voisines, et semble se jouer de la phrase comme si elle n'était, avec sa forme logique et grammaticale en apparence inflexible, qu'une matière à pétrir selon les besoins de l'expression.

« En admirant cette souplesse et l'infinie variété des nuances où elle se marque, il en vint à se persuader qu'on fait tort à la langue française en ne voulant y voir qu'un seul accent, un accent fixe toujours placé sur la dernière syllabe ; que cette langue ne mérite pas le reproche de monotonie souvent formulé contre elle par les étrangers, qui invoquent pour le

justifier précisément cette prétendue règle sans se demander si l'empire en est aussi absolu dans le français naturel que dans le français parlé d'après les grammairiens. Il y avait là, lui sembla-t-il, une étude sérieuse à entreprendre, et peut-être quelques vérités à mettre en lumière.

« Les premiers pas engagèrent l'auteur dans une voie nouvelle. Les philologues jusqu'alors avaient toujours cherché à déterminer l'accent des mots considérés isolément : il partit au contraire de l'idée que l'accent véritable n'est pas fixe pour chaque mot, mais mobile, et varie suivant l'importance du mot et le rôle qu'il joue dans la phrase. Ce qu'il avait donc à découvrir, ce n'était plus l'accent des mots, c'était l'ordre suivant lequel les accents se succèdent et se subordonnent dans une phrase parlée, c'est-à-dire la structure de cette phrase au point de vue de l'accentuation, en d'autres termes le rythme de la parole naturelle, le rythme de la prose parlée.

« Or, ce rythme offre des combinaisons variées à l'infini, de même nature évidemment que les combinaisons rythmiques de l'ordre musical. Des deux parts le rythme est l'agent qui met en rapport suivant des lois fixes les durées temporelles et nous en rend la perception possible.

« Ces lois supérieures qui régissent nos perceptions acoustiques de la durée, et qui sont inhérentes à notre constitution, dominent et conditionnent les lois plus concrètes de l'accentuation. Accentuer, c'est en effet créer par la parole et par ses éléments un système de divisions du temps qui représente aussi exactement que possible le mouvement de la pensée, de sorte que, le travail de la perception ne distrayant pas l'esprit, puisqu'il vient à se confondre avec celui de l'intellection même, celle-ci acquiert toute la clarté, tout le relief dont elle est susceptible. Si donc l'accentuation est déterminée dans sa matière variable par les convenances de la pensée, c'est-à-dire par ses lois esthétiques et logiques, elle est conditionnée dans sa forme constante par les lois abstraites de la perception : la méthode exigeait que l'auteur débutât par la recherche de ces lois. Il espéra les découvrir par l'étude de la musique, et crut

que les principes de la mélodie artistique lui révéleraient ceux de la mélodie naturelle, c'est-à-dire de la phrase parlée.

« Mais les théories de la musique ne lui apportèrent pas les secours qu'il en attendait : dans aucune, hormis les règles élémentaires du solfège sur le classement et la division intérieure des mesures, il ne trouva une véritable étude de la phrase musicale. Il dut donc essayer lui-même ce qui n'avait pas été fait par les autres, et il se mit au travail avec d'autant plus d'ardeur qu'il sentait que le nœud de la question était là, que, les lois du rythme une fois connues, il en déduirait aisément les diverses façons dont l'accent propre du mot peut être affecté par l'accent de la phrase ; il entrevoyait même la possibilité de rattacher aux lois ainsi découvertes, et d'expliquer par les déplacements d'accents, certaines règles de transformation phonétique qui n'avaient pu être jusqu'alors qu'empiriquement constatées. On voit quelles réflexions amenèrent l'auteur à commencer par une théorie de la mélodie un travail purement linguistique.

« Néanmoins, avant de s'engager sur le terrain des études musicales, il voulut trouver une idée maîtresse, provisoirement admise à titre d'hypothèse, qui le guidât dans ses recherches et l'empêchât de s'égarer à la poursuite de l'inutile.

« Embrassant du regard l'ensemble rythmique et mélodique de la phrase musicale, il sentit la façon étroite dont ces deux éléments sont liés l'un à l'autre, et s'assura bientôt qu'il était impossible de les étudier isolément avant de connaître la raison de leur affinité ; il en vint à concevoir la phrase musicale tout entière comme émanant d'un principe unique, source commune des combinaisons mélodiques d'une part et des combinaisons rythmiques de l'autre.

« Enfin des raisons et des déductions psychologiques tirées de l'étude des sensations le conduisirent à admettre l'existence d'une unité naturelle servant de commune mesure aux vibrations des sons et aux durées temporelles, c'est-à-dire à l'ordre mélodique et à l'ordre rythmique.

« Le même sentiment profond de l'unité de la vie, le même

besoin de trouver dans un ordre de phénomènes plus intime et plus simple la raison de l'ordre plus complexe et plus extérieur, entraînèrent donc l'auteur de cet ouvrage à sortir des recherches musicales pour essayer une théorie philosophique des sensations, comme ils l'avaient poussé d'abord de la philologie vers la musique.

« A ce point de ses réflexions, il voyait donc se développer devant lui trois champs d'études, disons mieux, trois étages distincts, psychologique, musical, philologique. C'étaient trois sciences dont il devait, avant d'entreprendre une construction personnelle, approfondir les principes et s'approprier suffisamment la matière pour acquérir le sens critique correspondant.

« Mais à mesure qu'il devint plus maître de ces sciences, ses idées personnelles sur chacune prirent une telle étendue qu'il se vit en présence non plus d'un seul ouvrage à écrire, mais de trois, dont l'un surtout, qui devait comprendre une théorie de l'harmonie et une théorie de la mélodie et du rythme développées dans un esprit nouveau, occupa une place considérable dans sa pensée. Ce qu'il avait à accomplir, ce n'était plus l'œuvre de quelques années, c'était l'œuvre d'une vie.

« La sienne ne devait pas y suffire. Dès le début de ses recherches, il souffrait de la maladie qui devait l'emporter : mais entraîné par l'enthousiasme de la découverte, il ne prévoyait pas encore que le temps lui manquerait pour donner à ses idées leur plein développement. Les avertissements ne se firent guère attendre, et il comprit la terrible vérité. Sa résolution fut bientôt prise. Il décida que, sans plus attendre, il sauverait ce qu'il pourrait de sa pensée, que pour cela il jetterait dans la première partie d'un seul ouvrage les lois qu'il pressentait en musique et en philosophie, afin d'en faire la base sur laquelle il appuierait la seconde partie, exclusivement philologique.

« Cet ouvrage, il le rédigea en six mois, à une époque où déjà la fièvre ne le quittait plus. L'effort qu'il eut à faire acheva de le briser; il tomba dans une prostration qui ne lui laissa plus même la force de relire ce qu'il avait écrit. La

maladie resta dès lors tout à fait maîtresse : il mourait quatorze mois après.

« C'est cet ouvrage que nous mettons sous les yeux du lecteur, confiants dans sa bienveillance. Il songera que l'auteur en l'écrivant n'a eu qu'un but : enfermer ses idées en peu de pages et autant que possible les donner toutes. S'il avait eu le loisir de mener lentement son œuvre à bonne fin, il n'est pas douteux qu'elle eût été plus parfaite. Sans parler de la forme, dont il a dû trop souvent faire le sacrifice, on est en droit de supposer qu'il aurait lui-même soumis à une critique plus attentive, atténué peut-être dans une certaine mesure, tout au moins élaboré de plus près quelques-unes de ses conclusions, s'il était resté maître de sa santé.

« Le lecteur jugera si ce livre, tel qu'il est, n'est pas un livre pensé et qui fait penser, le livre d'un esprit vigoureux, personnel et doué pour la découverte. »

Gaston PARIS.

INTRODUCTION

Il n'est pas facile de trouver le titre convenable pour un livre qui présente au public une étude, nous n'osons dire une science, tout à fait neuve. Si l'on se décide à créer un mot, on risque fort d'être obscur d'avance et de rebuter le lecteur. On ne l'indispose guère moins si l'on recourt à un terme en usage : car ce terme, on doit le détourner de son sens courant, et quelque soin qu'on ait d'en avertir, l'habitude prise est encore désagréablement froissée. C'est cependant le parti auquel l'auteur s'est arrêté en adoptant le titre de *Métrique naturelle*. Dans sa pensée, l'épithète de *naturelle* distingue suffisamment sa *Métrique* de tous les ouvrages publiés jusqu'ici sous ce nom. Il a espéré d'ailleurs que cette introduction écarterait toute équivoque, et qu'en entrant dans ses raisons, on approuverait le choix qu'il a fait.

Quelques personnes s'étonneront sans doute qu'on n'ait pas préféré au terme de *Métrique* celui de *Rythmique,* pour désigner une étude sur les divisions du temps perçues par l'oreille : le rythme, en effet, d'après la définition qu'en ont donnée les Grecs, n'est autre chose qu'un certain ordre dans le temps, se manifestant par une sensation (αἴσθησις). Cet ordre se traduit en action par des mouvements, et ces mouvements engendrent, selon leur nature, trois arts distincts, la *musique,* la *métrique* et la *danse*. La matière susceptible

MÉTRIQUE NATURELLE DU LANGAGE

ils ne savent pas ce que c'est qu'une mesure musicale. Ce qu'ils appellent mesure n'est pour eux qu'un assemblage de syllabes tantôt brèves, tantôt longues ; ils lui donnent ce nom, parce que c'est le terme consacré. Quant aux longues et aux brèves, ils en parlent sans connaître la valeur exacte de ces mots ; on leur dit que la longue vaut généralement deux brèves, et ils le croient, ils le posent en principe, sans songer jamais à une vérification pratique, sans essayer d'exécuter réellement le rythme engendré par ces longues et ces brèves. Quand on vient leur dire que parfois la longue vaut plus ou moins de deux brèves, ils se perdent en conjectures pour expliquer cette anomalie [1]. Mais qu'elle vaille deux brèves,

[1] L'erreur des métriciens, la cause irrémédiable de leur aveuglement en matière de métrique, c'est qu'ils veulent absolument voir dans la syllabe une mesure ; l'idée que la syllabe pourrait ne pas être une mesure confond leur imagination par la perspective de les laisser sans aucun principe. C'est par suite de cette illusion que ces grammairiens, simples arrangeurs de syllabes, se crurent autorisés à prendre le titre de *métriciens*. Mais leur erreur ne fut pas partagée par tous les auteurs grecs ; les rythmiciens surtout protestèrent ; habitués à la mesure musicale, parlant avec compétence de l'art qu'ils pratiquaient, ils ne pouvaient admettre la confusion grossière commise par les prétendus métriciens. Aristoxène, le plus ancien et le plus illustre d'entre eux, déclare hautement que la syllabe n'est pas une mesure, Psellus nous rapporte ainsi son opinion : « ὁ δέ γε Ἀριστόξενος οὔκ εστι, φησί, μέτρον ἡ συλλαβή. » Un auteur latin, Marius Victorinus, reproduit également, sans citer sa source, l'opinion d'Aristoxène à cet égard : « Quidam autem non pedem metrum esse volunt, sed syllabam, quod » hâc ipsum quoque pedem metiamur et quod finita esse mensura » debeat, pedes autem in versu varientur. Alii rursus nec pedem nec » syllabam metrum putant esse dicendum, sed *tempus*. » (Voir Westphal, *Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, p. 27 et p. 91). Il résulte clairement de cette citation que certains auteurs entendaient par mesure (Μέτρον) le pied tel qu'il est dans le vers, oubliant ou ignorant que la durée du pied est variable; d'autres, non moins inhabiles à découvrir la véritable mesure, des rythmiciens surannés, παλαιοὶ ῥυθμικοί, comme les appelle Psellus, érigeaient en mesure non le pied mais la syllabe. Croirait-on qu'une opinion surannée pour Psellus est aujourd'hui tellement en vogue qu'il faille pour la combattre tout un déploiement de raisons démonstratives ? Comment pourtant ne pas

ainsi d'être rythmée (ἡ ὕλη, τὸ ῥυθμιζόμενον), le *rythmizomène,* n'existait artistiquement pour les Grecs qu'autant qu'elle était, en effet, soumise à la loi du rythme. Elle pouvait être *rythmique* ou *arrythmique,* mais lorsqu'elle était *arrythmique,* ils déclaraient qu'elle échappait à la sensation (αἴσθησις), ce qui nous donne le sens premier du mot *esthétique.* Le *rythmizomène* qui constituait la matière de la *métrique,* la parole, lorsqu'elle était dépourvue de rythme, donnait naissance à la prose (ψιλὴ λέξις). La prose est par conséquent dépourvue de rythme, au sens que les Grecs prêtaient à ce mot ; or, c'est précisément le rythme de la prose que nous voulons étudier dans cet ouvrage. Au point de vue historique, qui est celui où l'on se placerait pour nous recommander le titre de *Rythmique,* ce titre serait donc un véritable contre-sens.

Mais qu'est-ce que cette sensation du temps qu'au témoignage des Grecs la prose n'engendre pas, et en quoi diffère-t-elle de celle que nous éprouvons en écoutant un discours en prose?

Parmi tous les modes de la sensation du temps, les Grecs tendirent d'abord à n'admettre dans l'art désigné par eux sous le nom de *métrique* que les plus évidents, les plus faciles à percevoir, par cela même à reproduire artificiellement, en un mot les plus simples. Toute sensation qui, par suite d'une certaine complication, se dérobait à l'analyse et n'était pas susceptible d'être reproduite artificiellement, était considérée comme nulle par les rythmiciens, et le rythmizomène qui y avait donné lieu était déclaré arrythmique, c'est-à-dire, pour eux, incapable de causer une sensation, et, pour nous, inaccessible aux moyens de reproduction artistique dont ils pouvaient disposer. De la sorte, le mot grec αἴσθησις prend un sens tout nouveau ; il signifie non plus seulement sensation, mais sensation artistique, sensation susceptible d'être reproduite artificiellement, et nous pourrions distinguer le rythme des vers de celui de la prose, en disant que l'un est susceptible d'αἴσθησις, c'est-à-dire esthétique, tandis que l'autre est

purement et simplement sensible, mais ne peut être reproduit par l'art, c'est-à-dire qu'il n'est pas esthétique.

Cette distinction serait excellente si tel rythme aujourd'hui non-esthétique ne pouvait pas devenir esthétique en conséquence des progrès accomplis par l'art dans la reproduction des sensations. Les progrès de l'art, en effet, ne sont autre chose qu'une conquête lente et continue de l'esthétique sur le non-esthétique ; il n'y a pas de frontière absolue entre ces deux domaines ; rien n'est définitif en matière artistique, et distinguer ce qui est esthétique de ce qui ne l'est pas, c'est constater les limites de l'art à une certaine époque, ce n'est pas en proclamer les règles immuables et éternelles. Au contraire, c'est une différence de nature qui sépare le vers de la prose. Pour la caractériser, nous dirons que le rythme des vers est *artificiel,* c'est-à-dire produit par l'art, tandis que le rythme de la prose est *naturel,* puisqu'il naît spontanément du mouvement de la parole vivante.

La prose étant susceptible d'un rythme naturel, la connaissance de ce rythme doit engendrer non plus un art, mais une science que nous désignerons sous le nom de *Métrique naturelle*. Μέτρον veut dire mesure, et la Métrique est la science de la mesure, de la *mesure du temps en général,* et non pas seulement, comme le comprenaient les Grecs, de la mesure poétique, et en particulier de la mesure du temps nécessaire pour exécuter les mouvements dont se compose la parole. C'est par une analyse imparfaite de l'idée contenue dans le mot μέτρον, que les Grecs en sont venus à appliquer exclusivement ce mot à la mesure poétique. Les paroles qui composent le vers n'ont par elles-mêmes aucune mesure déterminée ; elles n'en ont une qu'à partir du moment où elles sont prononcées dans un temps mesuré : ce qui est mesuré, ce n'est donc pas le vers, mais le temps, et la science de la mesure, la *Métrique,* telle que nous l'entendons dans son sens vraiment général et scientifique, peut s'appliquer à toute mesure du temps, quel qu'en soit l'agent rythmique, danse,

verselle ? Cette condition se trouve remplie dans l'ordre tonal ; chaque note peut être reproduite à volonté au moyen d'un corps déterminé capable de vibrations ; elle représente un nombre connu de mouvements à la seconde, et la connaissance intérieure, non définie, que nous en avons par la sensation, est accompagnée de la connaissance objective et définie des phénomènes physiques concomitants. Nous pouvons affirmer que tel accord de notes correspond à telle combinaison de vibrations et, partant, à tel rapport de nombres ; nous pouvons, à l'aide des accords reconnus perceptibles à la suite d'une expérience séculaire, déterminer les rapports de nombres qui, dans cet ordre, sont seuls admis par les sens.

L'ordre tonal nous offrait donc le terrain solide qui nous manquait dans l'ordre métrique. Là, nous pouvions conduire sûrement notre recherche des lois intérieures qui gouvernent la perception, c'est-à-dire des conditions objectives qui la rendent possible. Dès lors n'était-il pas naturel de demander à l'analogie les lumières que l'observation, réduite à elle-même, semblait nous refuser ?

Quand on considère les faits bien définis de l'ordre tonal dont nous venons de parler, ce qui frappe d'abord, c'est que les accords les plus simples sont ceux qui correspondent aux rapports de nombres les moins complexes. Si nous prenons le premier de tous, l'*accord parfait,* nous constatons que chacune de ses notes représente un nombre de vibrations qui est à celui de sa fondamentale, c'est-à-dire d'une certaine octave inférieure de sa tonique, comme un nombre entier est à l'unité. Nous constatons en outre que ces entiers sont les premiers dans l'échelle des nombres et qu'ils représentent non pas des multiples de l'unité, mais des diviseurs. En supposant l'accord parfait frappé dans la position *do mi sol,* ses notes représentent les diviseurs par 4, 5 et 6 de l'unité ; par le renversement *mi sol do,* nous déterminons les diviseurs par 5, 6 et 8 ; et dans la position *do sol do mi,* nous trouvons les diviseurs par 2, 3, 4 et 5 ; enfin, quelle que soit la position

ils ne savent pas ce que c'est qu'une mesure musicale. Ce qu'ils appellent mesure n'est pour eux qu'un assemblage de syllabes tantôt brèves, tantôt longues ; ils lui donnent ce nom, parce que c'est le terme consacré. Quant aux longues et aux brèves, ils en parlent sans connaître la valeur exacte de ces mots ; on leur dit que la longue vaut généralement deux brèves, et ils le croient, ils le posent en principe, sans songer jamais à une vérification pratique, sans essayer d'exécuter réellement le rythme engendré par ces longues et ces brèves. Quand on vient leur dire que parfois la longue vaut plus ou moins de deux brèves, ils se perdent en conjectures pour expliquer cette anomalie [1]. Mais qu'elle vaille deux brèves,

[1] L'erreur des métriciens, la cause irrémédiable de leur aveuglement en matière de métrique, c'est qu'ils veulent absolument voir dans la syllabe une mesure ; l'idée que la syllabe pourrait ne pas être une mesure confond leur imagination par la perspective de les laisser sans aucun principe. C'est par suite de cette illusion que ces grammairiens, simples arrangeurs de syllabes, se crurent autorisés à prendre le titre de *métriciens*. Mais leur erreur ne fut pas partagée par tous les auteurs grecs ; les rythmiciens surtout protestèrent ; habitués à la mesure musicale, parlant avec compétence de l'art qu'ils pratiquaient, ils ne pouvaient admettre la confusion grossière commise par les prétendus métriciens. Aristoxène, le plus ancien et le plus illustre d'entre eux, déclare hautement que la syllabe n'est pas une mesure, Psellus nous rapporte ainsi son opinion : « ὁ δέ γε Ἀριστόξενος οὔκ ἐστι, φησί, μέτρον ἡ συλλαβή. » Un auteur latin, Marius Victorinus, reproduit également, sans citer sa source, l'opinion d'Aristoxène à cet égard : « Quidam autem non pedem metrum esse volunt, sed syllabam, quod » hâc ipsum quoque pedem metiamur et quod finita esse mensura » debeat, pedes autem in versu varientur. Alii rursus nec pedem nec » syllabam metrum putant esse dicendum, sed *tempus*. » (Voir Westphal, *Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, p. 27 et p. 91). Il résulte clairement de cette citation que certains auteurs entendaient par mesure (Μέτρον) le pied tel qu'il est dans le vers, oubliant ou ignorant que la durée du pied est variable; d'autres, non moins inhabiles à découvrir la véritable mesure, des rythmiciens surannés, παλαιοὶ ῥυθμικοί, comme les appelle Psellus, érigeaient en mesure non le pied mais la syllabe. Croirait-on qu'une opinion surannée pour Psellus est aujourd'hui tellement en vogue qu'il faille pour la combattre tout un déploiement de raisons démonstratives ? Comment pourtant ne pas

dans lesquels chacun des nombres est entier par rapport à un autre pris comme unité, et tels que cette unité, fondamentale pour chacun d'eux, soit elle-même un nombre entier par rapport à une autre unité plus générale, et fondamentale pour l'agglomération ou la succession tout entière.

Ce principe, combiné avec l'hypothèse que les nombres perceptibles sont les 14 premiers, à l'exclusion des nombres 11 et 13, pourra dès lors être appliqué à l'étude de la métrique et devenir la base de notre théorie.

Nous avons vu que, dans le domaine des sons, la durée de la vibration que représente chaque note est un *diviseur* de la durée d'une autre vibration prise comme fondamentale. En est-il de même dans le domaine des mètres? Nous croyons pouvoir affirmer la négative. Dans l'ordre des mètres, le mode de la perception des rapports est renversé, la durée unité est *inférieure* à la durée mesurée.

On peut remarquer, en effet, que les durées métriques courtes, celles que détermine le tic-tac d'une montre par exemple, sont suffisamment nettes par elles-mêmes et se passent volontiers d'une division intérieure, tandis que si l'on s'en éloigne pour s'approcher des durées étendues, la sensation devient vague, et l'on éprouve le besoin d'une subdivision déterminée par une succession de coups à intervalles moindres. Si la division n'est pas effectivement exprimée, on la fait volontiers mentalement et on sent que sa présence donnerait de la solidité à la sensation.

Cette tendance vers le morcellement de l'unité à mesurer indique une préférence des sens pour le mode d'évaluation par division, et nous sommes en droit de l'invoquer pour fonder notre opinion que, dans l'ordre des mètres, la durée unité est la plus petite de toutes les durées à mettre en rapport.

Le fait que nous venons d'alléguer est-il vrai dans toute l'étendue de la sensation métrique? Oui, en ce sens que celle-ci s'anéantit ou s'altère au point même où il cesse de se vérifier.

poétique, la confusion de termes qui en résulte entre ces deux mondes voisins qui sont devenus si étrangers l'un à l'autre, ne peut être que très préjudiciable à la science ; mais ceux qui se passent le mieux de leurs voisins, ceux qui se suffisent le mieux à eux-mêmes sont les musiciens. La musique étant basée sur des sensations, ils éprouvent ces sensations ; ils les reproduisent à volonté, et quand ils en parlent, ils savent de quoi ils parlent, ils n'ont pas besoin d'aller chercher en dehors de leur art un surcroît de lumière, puisqu'à chacun des termes qu'ils emploient correspond une sensation nette et précise qu'ils connaissent bien et qu'ils peuvent reproduire à leur gré. Les grammairiens, au contraire, tout en étudiant un sujet qui est du ressort des sensations, la mesure poétique, en ignorent absolument la nature. Ils ont comme tout le monde éprouvé la sensation du rythme en entendant chanter et parler ; mais ils ne savent pas la soumettre à l'analyse ; ils ne savent pas identifier chaque sensation avec elle-même, donner à chacune son vrai nom, distinguer un rythme d'un autre à l'audition d'un morceau exécuté musicalement, et discerner avec assez de rigueur les impressions qui les affectent, pour être en état de les noter et de les faire éprouver à d'autres. Ils remplacent par le témoignage des auteurs l'expérience personnelle qui leur fait défaut ; ils consultent la tradition au lieu de consulter la nature, et l'érudition leur tient lieu de sensation.

Pour étudier le rythme artificiel de la poésie, il nous suffira de rechercher les différentes formes musicales auxquelles peut s'adapter chacun des arrangements de syllabes reconnus et classés par les grammairiens, mais cette étude ne tiendra qu'une place accessoire dans notre ouvrage, et le principal sera précisément pour nous celle du rythme naturel de la prose, si dédaignée jusqu'ici. Notre attention s'est surtout portée sur la langue parlée et nous nous sommes proposé de découvrir l'ordre apporté dans le temps par les syllabes telles qu'elles sont improvisées sous l'action de la pensée. Au pre-

mier abord, nous l'avouons, les difficultés à vaincre nous ont paru insurmontables : les mouvements de la parole sont si rapides, les phrases, si multiples et si variées, se présentent dans un tel enchevêtrement que nous avons dû renoncer à chercher dans l'observation seule et purement empirique le moyen d'y trouver un ordre. En effet, les combinaisons *métriques,* au sens que nous avons donné à ce mot, sont en nombre indéfini, et cela surtout dans la nature, où elles correspondent aux formes multiples de la pensée. Il est aussi difficile de rencontrer deux combinaisons métriques identiques qu'il est rare d'entendre exprimer deux fois la même pensée sous une forme exactement semblable. Aussi, les premières observations donnent-elles à l'auditeur l'impression du chaos, et si la raison ne lui disait que ce chaos n'est qu'apparent, il renoncerait bien vite à poursuivre son étude. Nous avons alors songé que l'ordre qui préside évidemment à la formation et à l'enchaînement des phrases devait trouver sa source dans la perception elle-même, que les formes adoptées devaient être les formes perceptibles et que la loi des combinaisons naturelles de durées que la métrique étudie n'était autre que la loi même suivant laquelle se forment les rapports de nombres susceptibles d'être perçus par les sens. Ainsi, nous étions amené à établir *a priori* une théorie des *mètres* basée sur l'étude de la perception.

Cependant, nous n'avions fait que déplacer la question ; au lieu d'observer des manifestations des produits extérieurs de l'être humain, esprit et corps, il nous fallait observer la façon dont ils sont perçus. Or la première de ces études n'est-elle pas la condition de l'autre ? Comment pénétrer la nature, les lois de la perception, si l'on n'a prise sur ses objets, si l'on ne les a classés, définis de telle sorte qu'on puisse les reproduire en les variant, et, par eux, leurs effets intérieurs, selon les besoins de la recherche analytique et de la vérification ? Par quel autre moyen donner aux lois et aux raisons découvertes une valeur certaine et une portée vraiment uni-

verselle ? Cette condition se trouve remplie dans l'ordre tonal ; chaque note peut être reproduite à volonté au moyen d'un corps déterminé capable de vibrations ; elle représente un nombre connu de mouvements à la seconde, et la connaissance intérieure, non définie, que nous en avons par la sensation, est accompagnée de la connaissance objective et définie des phénomènes physiques concomitants. Nous pouvons affirmer que tel accord de notes correspond à telle combinaison de vibrations et, partant, à tel rapport de nombres ; nous pouvons, à l'aide des accords reconnus perceptibles à la suite d'une expérience séculaire, déterminer les rapports de nombres qui, dans cet ordre, sont seuls admis par les sens.

L'ordre tonal nous offrait donc le terrain solide qui nous manquait dans l'ordre métrique. Là, nous pouvions conduire sûrement notre recherche des lois intérieures qui gouvernent la perception, c'est-à-dire des conditions objectives qui la rendent possible. Dès lors n'était-il pas naturel de demander à l'analogie les lumières que l'observation, réduite à elle-même, semblait nous refuser ?

Quand on considère les faits bien définis de l'ordre tonal dont nous venons de parler, ce qui frappe d'abord, c'est que les accords les plus simples sont ceux qui correspondent aux rapports de nombres les moins complexes. Si nous prenons le premier de tous, l'*accord parfait,* nous constatons que chacune de ses notes représente un nombre de vibrations qui est à celui de sa fondamentale, c'est-à-dire d'une certaine octave inférieure de sa tonique, comme un nombre entier est à l'unité. Nous constatons en outre que ces entiers sont les premiers dans l'échelle des nombres et qu'ils représentent non pas des multiples de l'unité, mais des diviseurs. En supposant l'accord parfait frappé dans la position *do mi sol,* ses notes représentent les diviseurs par 4, 5 et 6 de l'unité ; par le renversement *mi sol do,* nous déterminons les diviseurs par 5, 6 et 8 ; et dans la position *do sol do mi,* nous trouvons les diviseurs par 2, 3, 4 et 5 ; enfin, quelle que soit la position

ou le renversement adopté pour l'accord parfait, les nombres de divisions de l'unité mis en rapport ne sont jamais supérieurs à 8 et flottent entre les nombres 2, 3, 4, 5, 6 et 8.

Si nous prenons l'accord le plus simple après l'accord parfait et ses renversements, c'est-à-dire l'*accord de dominante sol si re fa la,* nous constatons que, dans cette position, le nombre le plus élevé que ses notes puissent représenter est le nombre 9. Au delà de ce nombre 9, nous ne trouvons que les nombres 10, 12 et 14, en donnant aux accords de *neuvième* ou de *septième de dominante* les positions suivantes :

sol si re la fa (4, 5, 6, 9, 14)
sol si fa la re (4, 5, 7, 9, 12)
sol re fa sol si (4, 6, 7, 8, 10).

La fraction de l'unité 1/14 est la plus complexe que les sens puissent percevoir, aucun des faits de l'harmonie connus jusqu'ici ne nous permet de reculer la limite qu'elle constitue.

Le lecteur remarquera en outre que les nombres fournis par les notes *sol si re fa* et *la* de l'accord de dominante sont obtenus en mettant ces notes en rapport avec la fondamentale *sol* de l'accord lui-même, et non plus avec la fondamentale *do* dont nous parlions jusqu'ici ; mais, en même temps, il pourra constater que ces fondamentales (*sol* et *do*) sont entre elles dans le rapport le plus simple.

Il en est de même de toutes les autres notes dans l'étendue d'une même tonalité, c'est-à-dire que toutes se trouvent dans un rapport très simple avec la plus grave d'entre elles, qui leur sert en définitive d'unité, et que nous pouvons pour cette raison appeler la *fondamentale générale*. Cette fondamentale générale est ce que les musiciens appellent la *tonique*.

Si nous voulons mettre cette loi sous une forme qui nous permette de la transporter éventuellement en dehors de l'ordre des faits qui nous l'a fournie, nous dirons que les seules successions ou agglomérations de nombres qui soient perceptibles sont celles qui permettent des groupements

dans lesquels chacun des nombres est entier par rapport à un autre pris comme unité, et tels que cette unité, fondamentale pour chacun d'eux, soit elle-même un nombre entier par rapport à une autre unité plus générale, et fondamentale pour l'agglomération ou la succession tout entière.

Ce principe, combiné avec l'hypothèse que les nombres perceptibles sont les 14 premiers, à l'exclusion des nombres 11 et 13, pourra dès lors être appliqué à l'étude de la métrique et devenir la base de notre théorie.

Nous avons vu que, dans le domaine des sons, la durée de la vibration que représente chaque note est un *diviseur* de la durée d'une autre vibration prise comme fondamentale. En est-il de même dans le domaine des mètres? Nous croyons pouvoir affirmer la négative. Dans l'ordre des mètres, le mode de la perception des rapports est renversé, la durée unité est *inférieure* à la durée mesurée.

On peut remarquer, en effet, que les durées métriques courtes, celles que détermine le tic-tac d'une montre par exemple, sont suffisamment nettes par elles-mêmes et se passent volontiers d'une division intérieure, tandis que si l'on s'en éloigne pour s'approcher des durées étendues, la sensation devient vague, et l'on éprouve le besoin d'une subdivision déterminée par une succession de coups à intervalles moindres. Si la division n'est pas effectivement exprimée, on la fait volontiers mentalement et on sent que sa présence donnerait de la solidité à la sensation.

Cette tendance vers le morcellement de l'unité à mesurer indique une préférence des sens pour le mode d'évaluation par division, et nous sommes en droit de l'invoquer pour fonder notre opinion que, dans l'ordre des mètres, la durée unité est la plus petite de toutes les durées à mettre en rapport.

Le fait que nous venons d'alléguer est-il vrai dans toute l'étendue de la sensation métrique? Oui, en ce sens que celle-ci s'anéantit ou s'altère au point même où il cesse de se vérifier.

Si nous entendons une succession de coups très rapide comme le bruit d'une sonnerie électrique ou le ronflement d'une machine à vapeur, la sensation qui en résulte n'est plus une sensation métrique : bien que ces coups divisent le temps objectif, ces divisions ne présentent à notre oreille rien de déterminé ; elles peuvent se multiplier ou devenir plus rares sans que nous les remarquions nettement ; elles forment une masse indistincte devant laquelle l'esprit s'arrête troublé et sans prise. Il sent, mais ne perçoit pas, parce qu'il ne mesure plus et ne peut plus mesurer. Mais pourquoi ? C'est que, comme nous l'avons dit, il est de la nature des sensations métriques, ou plutôt des durées qui leur correspondent, d'être mesurées par des unités plus petites qu'elles ; mais ces unités, les plus petites auxquelles on rapporte toutes les divisions et les unités plus grandes, ne peuvent pas affecter indifféremment une grandeur quelconque ; elles doivent être en rapport avec la structure mécanique et la motilité de nos organes et de notre esprit, c'est-à-dire être pour nous, de toutes, les plus naturelles, les seules directement perçues ; peut-être parce que, constamment produites par le jeu de notre vie sensible, elles en sont pour ainsi dire les cadres mathématiques. Si les durées déterminées dans les deux cas qui nous occupent ne donnent pas lieu à une sensation métrique, c'est qu'elles sont plus petites que ces unités qui devraient les mesurer, et que notre tendance naturelle ou acquise à chercher, dans l'ordre métrique du moins, des unités plus petites pour mesurer, des grandeurs quelles qu'elles soient, essaie en vain de se donner carrière et ne trouve plus où se prendre. De cet échec subi par la tendance résulte en partie le sentiment pénible qui accompagne cette perception manquée, et qui présente un caractère organique trop prononcé pour trouver son explication dans le fait tout intellectuel d'une connaissance imparfaite et insuffisante.

Il y a encore une autre cause intimement liée à celle-là. A mesure que les durées frappées diminuent et s'éloignent de

la région des unités perçues directement, elles se rapprochent du domaine des durées plus petites engendrées par les vibrations les plus graves qui soient perçues sous forme de sons. L'échec de la tendance à la mesure métrique et l'incertitude qui en résulte sur la nature de ces petites durées ont donc pour effet d'éveiller la tendance contraire ou tendance à la mesure tonale : autrement dit, influencés par le voisinage des sons, nous inclinons à voir dans les durées infra-métriques des durées sonores, et à les mesurer comme telles, c'est-à-dire avec des unités plus grandes qu'elles-mêmes. L'échec primitif de l'autre tendance a donc pour suite une lutte pénible dans laquelle peu de chose suffira à donner l'avantage à la tendance tonale. Nous n'aurons qu'à renforcer le sentiment d'une des unités métriques, en l'exécutant réellement au lieu de la laisser chercher en vain par l'imagination dans les deux sens contraires, par exemple en frappant plus fort de deux en deux ou de trois en trois les coups de la sonnerie. Dès lors, la tendance tonale trouve une prise au seuil même de l'ordre opposé, et crée une pseudo-sensation métrique en rapportant à une unité plus grande directement perçue les durées intermédiaires qui, désormais, présentent l'apparence d'un tout organisé et solide. L'indécision pénible a cessé ; nos sens n'hésitent plus entre les deux domaines, celui des sons et celui des mètres ; c'est bien un mètre qu'ils perçoivent, mais péniblement et par un procédé contre nature, naturel, il est vrai, dans l'ordre tonal, dont il n'est ici même qu'un écho prolongé.

Ainsi la seule exception qu'admette la loi métrique de la perception par des unités plus petites nous apparaît, ainsi que cette loi même et la loi inverse de l'ordre tonal, comme un cas particulier d'une loi plus générale embrassant les deux ordres, et nous conduit à la formuler en ces termes : toutes les durées perçues par nos sens, soit dans l'ordre métrique, soit dans l'ordre tonal, sont mesurées par rapport à un petit nombre d'unités communes qui se mesurent elles-

mêmes ou entre elles et que nos sens comprennent directement, tandis que les durées plus grandes ou plus petites leur apparaissent comme multiples ou comme diviseurs de l'une d'entre elles.

Les durées plus grandes sont de l'ordre des mètres, et les plus petites sont de l'ordre des sons. Nous appellerons fondamentales ces unités perceptibles par elles-mêmes, et nous dirons que la théorie des faits de l'harmonie n'est autre chose que la théorie des agglomérations ou successions des diviseurs simples de l'unité fondamentale, tandis que la théorie des mètres est celle des agglomérations ou successions des multiples simples de cette même unité.

Si nous ajoutons cette hypothèse que, dans un ensemble à la fois métrique et mélodique, tel que toute phrase parlée ou toute période musicale, l'unité fondamentale est la même pour l'ordre métrique et pour l'ordre mélodique et constitue le lien qui unit les deux domaines, nous aurons terminé l'exposé des différents principes sur lesquels repose la première partie de notre ouvrage. Dans cette première partie, nous nous sommes proposé d'établir une théorie de la métrique naturelle, abstraction faite de la matière à laquelle elle peut s'appliquer, nous réservant de rechercher dans la seconde partie jusqu'à quel point les syllabes de la langue parlée sont susceptibles de se modifier pour s'adapter aux diverses périodes de la métrique naturelle.

Nous avons dit incidemment, à propos de l'ordre métrique, quelle sorte d'hypothèse nous semblerait pouvoir expliquer la position privilégiée dont les unités fondamentales jouissent auprès de nos sens. Un instant nous avons été tenté de prendre à la rigueur cette hypothèse avec toutes ses suites, et de nous demander si, parmi les unités sympathiques à nos sens, l'une, la plus petite sans doute, servant de mesure aux autres, n'était pas seule la source du privilège commun. Ce serait elle, et non toutes ensemble, qui serait engendrée et déterminée par notre constitution organique ou spirituelle,

évalué par rapport à un son plus aigu; en un mot, que ce son apparaisse comme un harmonique inférieur d'un autre son ? Sans aucun doute, le principe des harmoniques inférieures n'est pas applicable à l'harmonie : pour que les harmoniques inférieures de l'unité, ou plutôt pour que les multiples de l'unité soient perçus, il faut que l'unité elle-même soit comprise isolément comme telle et par conséquent qu'elle ne soit plus une vibration de l'ordre des sons. L'unité dont nous percevons les multiples est déjà une durée métrique, et *a fortiori* en est-il de même pour ses multiples.

Le principe des harmoniques inférieures de l'unité trouve donc son application dans notre théorie du mètre, et nous verrons qu'il est la base sur laquelle repose la première partie de ce travail.

Cette première partie semblerait plutôt avoir sa place marquée dans une théorie de la musique que dans un ouvrage de philologie; mais le lecteur comprendra plus loin qu'elle était indispensable pour rendre possible une étude sérieuse de la métrique de la langue parlée.

Dans notre seconde partie, nous examinons comment le *rythmizomène* naturel, c'est-à-dire la matière du langage se soumet à la loi métrique. Nous abordons successivement, au point de vue rythmique, l'étude des voyelles et des consonnes, des syllabes, de l'ictus, de l'acuité, de la quantité. Puis il nous a semblé nécessaire de définir la mesure poétique, et de montrer ses rapports avec la mesure musicale. Enfin nous indiquons, dans un aperçu général, la méthode à suivre pour faire l'histoire des transformations phonétiques produites dans le langage par l'influence de la loi métrique. Trop longtemps on a appliqué à la métrique du langage une méthode qui ne peut convenir qu'à une langue morte. De celle-ci, en effet, il ne nous reste que des monuments écrits, et nous ne pourrions rien en savoir, si nous ne faisions appel à ces témoins du passé. La métrique, au contraire, est une langue toujours vivante, une langue que nos métriciens

de sons, et la trace de cette vue naturelle se retrouve dans les analogies de leur langue. A leur avis le son est aussi *nombreux* que le rythme, et le rythme aussi *harmonieux* que le son, et d'après les κανωνικοί[1], le rythme et l'harmonie n'ont qu'un seul et même principe. L'*acuité* d'un son leur apparaît comme une *rapidité*, sa *gravité* comme une *lenteur*; l'harmonie n'est pour eux qu'une symétrie de mouvements, et les intervalles mélodiques sont rangés suivant des rapports numériques. Les μουσικοί[2] habituellement opposés aux κανωνικοί, s'accordent en cela avec eux et reconnaissent que les consonances sont données par les mêmes rapports numériques que les rapports rythmiques[3]. Mais, dans leur ignorance de ce qu'il faut entendre par un *rapport rythmique*, ils sont amenés à faire entre l'harmonie et la métrique de fausses assimilations. Aussi le principe reconnu par eux de l'identité de ces deux ordres de faits est-il resté entre leurs mains à l'état d'idée ingénieuse non encore établie sur une base scientifique.

De nos jours, un théoricien allemand a repris pour son compte l'idée entrevue, mais mal appliquée, par les rythmiciens grecs; il a consacré à l'exposition de ce principe et de ses conséquences un ouvrage qui méritait d'attirer l'attention du public et qui pourtant, à cause de la terminologie hégélienne dont l'auteur a cru devoir envelopper sa pensée, ne fut accessible qu'à un nombre restreint de lecteurs. Cet ouvrage étudie parallèlement l'harmonie et la métrique[4]. Malheureusement Hauptmann fut à son tour victime de fausses analogies, il ne sut pas voir que la métrique reposait sur la loi des harmoniques inférieures, c'est-à-dire des multiples de l'unité; et cette

[1] On appelait ainsi les rythmiciens de l'école de Pythagore qui prétendaient expliquer par le nombre toutes les sensations musicales.

[2] On appelait ainsi les musiciens opposés à toute espèce d'explication physique de la musique.

[3] Voir Westphal, *Die Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*, 1861, pp. 108, 109 et suiv.

[4] *Die Natur der Harmonik und Metrik* von Moritz Hauptmann. Leipz., 1853; du même auteur, *Lehre von der Harmonik*.

loi, qui lui aurait donné la clef des phénomènes métriques dont il cherchait l'explication, il l'eut à sa disposition et ne sut pas s'en servir. Il s'égara à en chercher l'application dans le mode mineur, et lorsqu'il s'agit de trouver les lois de la métrique et de les assimiler à celles de l'harmonie, il n'eut plus aucun grand principe dont il pût faire usage, se trompa sur la nature des rapports numériques perçus dans la sensation du rythme, et établit entre les mesures musicales et les accords harmoniques les assimilations les plus étranges, sans autre appareil de preuve qu'une dialectique très obscure que l'on comprend, il est vrai, à force d'étude, mais dans laquelle on ne saurait voir qu'un austère jeu d'esprit, sans rien qui ressemble à une démonstration scientifique.

Hauptmann ne fut pas le seul qui cherchât à trouver dans les harmoniques inférieures l'explication du mode mineur de la tonalité moderne. M. Oettingen[1] exposa après lui un double système harmonique reposant sur les mêmes bases. Au reste, déjà au siècle dernier, Giuseppe Tartini[2] avait posé et développé le principe de l'application des harmoniques inférieures à l'explication du mode mineur d'une façon beaucoup plus complète que ne l'a fait depuis Hauptmann lui-même.

M. Hugo Riemann[3] a poussé ce principe jusque dans ses dernières conséquences, dans sa *Syntaxe musicale*. Malgré tout ce que cette théorie peut avoir de séduisant, à cause du parallélisme qu'elle introduit dans l'étude de l'harmonie, on est bien obligé de convenir qu'elle n'est pas confirmée par les sensations. Si cette théorie était vraie, en effet, l'accord parfait mineur *do mi* ♭ *sol* déterminerait pour tonique non la note basse *do*, mais la note aiguë *sol;* or, toutes les marches mélodiques que l'on peut faire avec les notes de l'accord parfait mineur ont invariablement le caractère suspensif

[1] *Harmonie-Systeme in dualer Entwickelung*, 1866.
[2] *Trattato di Musica*, 1754.
[3] *Musikalische Syntaxis*. Leipz., 1877.

lorsqu'on termine sur le *sol,* et le caractère conclusif lorsqu'on termine sur le *do.* M. Riemann ne cherche pas à se dissimuler la force de cette objection tirée de la sensation, mais il croit voir dans ce fait, bien alarmant pour la vérité de sa théorie, une influence du mode majeur, une habitude contractée par l'oreille, une conséquence de la basse continue sur laquelle a reposé jusqu'à nos jours tout le système d'harmonie. M. Riemann croit qu'en faisant l'éducation de l'oreille, on arriverait à lui faire percevoir le mode mineur tel qu'il le comprend, dans toute sa pureté. L'auteur se croit autorisé à faire ainsi la leçon aux sensations, en s'appuyant sur un principe physique dont la vérité résulte indubitablement d'une expérience faite par lui. Cette expérience est la suivante : *des cordes libres qui correspondent à des harmoniques inférieurs d'un son déterminé donnent, lorsqu'on fait entendre ce son, non seulement des vibrations partielles, mais des vibrations totales par lesquelles les harmoniques inférieurs du son deviennent sensibles.* Cette expérience peut être parfaitement exacte sans qu'on puisse en trouver l'application dans la théorie de l'harmonie. L'harmonie, en effet, n'est pas la science des sons considérés d'une façon abstraite, objective, mais seulement la science des sons perçus, et un grand nombre de phénomènes peuvent être constatés dans la nature, sans qu'on doive nécessairement y chercher l'explication des phénomènes qui se passent dans les sens et dans l'esprit. Si les harmoniques inférieures ne sont pas perçues par notre organisme, on aura beau constater leur existence réelle en dehors de nous, on n'aura rien fait pour expliquer nos sensations. Cet exemple nous montre le danger que l'on court aussi bien en harmonie qu'en métrique, lorsqu'on veut étudier par une méthode purement physique des phénomènes de l'ordre subjectif comme les sensations musicales. On confond ainsi la connaissance scientifique des objets avec celle des sensations qu'ils nous donnent et qui sont relatives à notre organisme corporel et spirituel.

Autre chose, en effet, sont les phénomènes et leurs rapports mathématiques saisis par une expérience objective, autre chose les effets sensibles qu'ils éveillent en nous et dont les lois ne peuvent être connues que par une nouvelle expérience toute subjective. Il est chimérique de vouloir déduire celles-ci des premiers. Aussi, Helmholtz[1], dont le ferme et lucide esprit a si bien et si constamment su distinguer ces deux domaines voisins de la physique et de la psychologie physiologique, s'est-il constamment refusé à admettre le principe prôné par MM. Oettingen et Riemann.

Le lecteur sait quel parti nous avons tiré des harmoniques inférieures. Elles ne sont pas applicables à l'harmonie, parce que les vibrations du son ne peuvent être perçues isolément, et ne sont comprises que dans des ensembles à l'aide d'une unité plus large, imaginée sans effort, qui les réunit en nombre déterminé. Ainsi, ce qui est évalué, ce n'est pas la durée de la vibration elle-même, mais le nombre de fois que cette vibration est comprise dans une unité perçue comme telle. Ce que l'on perçoit, c'est une multiplication de la vibration, et non pas la vibration même, et celle-ci n'étant pas appréciée, comment pourrait-on en percevoir la division? C'est-à-dire comment supposer qu'elle soit mise en rapport avec une vibration plus rapide, que le son qu'elle donne soit

[1] Helmholtz a également, dans son grand ouvrage (*die Lehre von den Tonempfindungen ;* traduction par M. Guéroult sous le titre : *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives,* G. Masson, éditeur. Paris, 1874), donné une théorie complète de la musique dont il nous montre le développement historique depuis ses origines, et en nous faisant assister à la constitution lente et progressive de l'harmonie moderne. Helmhotz semble avoir renoncé à ramener tous les faits de l'harmonie à un seul principe physique ; il insiste beaucoup sur la différence qui existe entre l'expérience objective des phénomènes et l'expérience subjective des sensations, et convaincu qu'on n'arrivera jamais à expliquer les secondes par les premières, il aime mieux s'en rapporter à la tradition que d'entreprendre des recherches et des expériences sans issue ni conclusion possible.

évalué par rapport à un son plus aigu; en un mot, que ce son apparaisse comme un harmonique inférieur d'un autre son ? Sans aucun doute, le principe des harmoniques inférieures n'est pas applicable à l'harmonie : pour que les harmoniques inférieures de l'unité, ou plutôt pour que les multiples de l'unité soient perçus, il faut que l'unité elle-même soit comprise isolément comme telle et par conséquent qu'elle ne soit plus une vibration de l'ordre des sons. L'unité dont nous percevons les multiples est déjà une durée métrique, et *a fortiori* en est-il de même pour ses multiples.

Le principe des harmoniques inférieures de l'unité trouve donc son application dans notre théorie du mètre, et nous verrons qu'il est la base sur laquelle repose la première partie de ce travail.

Cette première partie semblerait plutôt avoir sa place marquée dans une théorie de la musique que dans un ouvrage de philologie ; mais le lecteur comprendra plus loin qu'elle était indispensable pour rendre possible une étude sérieuse de la métrique de la langue parlée.

Dans notre seconde partie, nous examinons comment le *rythmizomène* naturel, c'est-à-dire la matière du langage se soumet à la loi métrique. Nous abordons successivement, au point de vue rythmique, l'étude des voyelles et des consonnes, des syllabes, de l'ictus, de l'acuité, de la quantité. Puis il nous a semblé nécessaire de définir la mesure poétique, et de montrer ses rapports avec la mesure musicale. Enfin nous indiquons, dans un aperçu général, la méthode à suivre pour faire l'histoire des transformations phonétiques produites dans le langage par l'influence de la loi métrique. Trop longtemps on a appliqué à la métrique du langage une méthode qui ne peut convenir qu'à une langue morte. De celle-ci, en effet, il ne nous reste que des monuments écrits, et nous ne pourrions rien en savoir, si nous ne faisions appel à ces témoins du passé. La métrique, au contraire, est une langue toujours vivante, une langue que nos métriciens

archéologues eux-mêmes parlent tous les jours sans le savoir. Nous ne nions pas l'intérêt qu'il peut y avoir à connaître la métrique des anciens, mais nous trouvons qu'il est raisonnable de commencer par étudier la nôtre, et de procéder à cette étude comme on le fait dans les sciences naturelles, sans nous préocuper des théories mises en avant par les rythmiciens et métriciens antérieurs. Si les résultats concordent avec ces théories, tant mieux : nous ne mépriserons pas ce surcroît de preuves ; mais nous saurons, s'il le faut, nous en passer. Nous sommes sur ce point entièrement de l'avis de M. Brücke qui, dans la préface de sa brochure sur les bases physiologiques de la versification de l'allemand moderne[1], s'exprime ainsi : « Comme l'étude que j'entreprends du vers » est toute *naturelle,* les objections que l'on pourrait me » faire en s'appuyant sur les règles de la métrique tradition- » nelle ne sont pour moi d'aucun poids. Il fut un temps où » l'on réfutait à l'aide de citations tirées de Galien les résultats » obtenus par les anatomistes dans des dissections faites de » leurs propres mains ; mais l'anatomie a continué sa » marche, guidée par l'expérience, sans se préoccuper de » Galien ni de sa doctrine. »

[1] *Die Physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst.*

PREMIÈRE PARTIE

MÉTRIQUE NATURELLE

I. — DÉFINITION DE LA MÉTRIQUE

CHAPITRE PREMIER

PERCEPTION DE L'UNITÉ DE TEMPS

1. *La métrique est la science des phénomènes acoustiques qui engendrent la sensation analytique du temps. — La métrique du langage est l'étude des sensations analytiques du temps engendrées par la voix articulée de l'homme exprimant sa pensée.* Quant au *temps* lui-même, nous ne saurions le définir en ce moment sans employer des mots qui auraient, eux aussi, besoin de définition. Dire que le *temps* est le lieu des phénomènes successifs, c'est se mettre dans la nécessité de définir la succession; or l'idée de succession implique déjà celle du *temps*. Nous emploierons donc jusqu'à nouvel ordre le terme de *temps* en le supposant défini et compris par tout le monde, nous réservant de préciser, au terme de notre étude, par une définition véritable, le vrai sens de ce mot.

Il n'est pas d'idée plus claire que celle du *temps* lorsqu'elle sert à en expliquer d'autres; il n'en est pas de plus obscure sitôt qu'on cherche à l'expliquer elle-même; très facilement conçue comme premier principe, elle se dérobe à l'analyse sitôt que, la supposant réductible à une autre idée, on en fait l'objet de ses méditations. De même en chimie, les corps

simples sont les plus connus et les plus facilement reconnaissables, ceux en un mot dont nous avons l'idée la plus claire ; mais sitôt que, cessant de les prendre pour premiers principes, nous supposons qu'ils peuvent être à leur tour décomposés, nous nous trouvons en présence d'un problème, non pas insoluble sans doute, mais pour lequel on n'a trouvé jusqu'à ce jour que des solutions hypothétiques. Prenant à tâche de décomposer ce corps simple de la pensée que l'on nomme l'*idée de temps,* nous emploierons ce mot, bien certain d'être compris de tout le monde, dans l'examen auquel nous allons soumettre l'idée qu'il représente.

2. Aucune idée n'est plus abstraite que celle du *temps,* il n'en est pas cependant qui nous donne davantage l'illusion d'une réalité concrète ; il semble à notre imagination que le temps existe véritablement en dehors des événements qui rendent sa marche sensible, il semble qu'il soit à ces événements comme un contenant à son contenu, et cependant rien ne nous autorise, en bonne logique, à le séparer des phénomènes qui nous en ont donné la sensation. A supposer qu'il puisse avoir en dehors d'eux une existence réelle, cette séparation ne peut être qu'une simple opération de notre esprit, dont le résultat est l'idée abstraite du *temps*. Prendre cette abstraction pour une entité, c'est être dupe de son imagination.

3. Nous sommes donc amené à étudier l'idée de *temps,* non en elle-même, mais dans les sensations qui sont comme la matière première d'où notre esprit l'extrait par un travail d'abstraction. Afin de savoir de quelle nature peuvent être ces sensations, nous allons supposer un instant l'existence réelle du *temps* vide de tout événement : nous verrons pourquoi une pareille entité, quand même elle serait véritable, ne pourrait pas être perçue par nous ; et connaissant ce qui lui manque pour engendrer une perception, nous en déduirons les conditions requises pour que la sensation temporelle ait lieu.

4. Le *temps abstrait,* considéré comme réel, ne serait autre chose que la somme d'un nombre indéfini de moments : pour qu'il pût être perçu, il faudrait, non seulement, que le nombre de ces moments fût défini, mais encore que la durée

de chacun d'eux fût nettement déterminée. Qui dit définition, dit limitation : les limites du *temps* se nomment *commencement* et *fin;* comment marquer le *commencement* et la *fin* du *temps abstrait* vide de tout événement ? Comment marquer le *commencement* et la *fin* de chacun des moments dont il est la somme ? Aucun point de la durée ne peut légitimement être considéré à l'exclusion des autres comme un *commencement* ou une *fin;* aucun ne se distingue par un signe sensible du précédent et du suivant. On est donc forcé d'admettre, ou bien que le temps abstrait n'a ni *commencement* ni *fin,* ou bien que tout y est *commencement* et *fin,* que le *commencement* y coïncide partout avec la *fin.* Le temps sans *commencement* ni *fin* est incompréhensible ; la coïncidence constante du *commencement* avec la *fin,* en nous faisant considérer le temps comme une somme de moments sans durée, ne nous permet de voir en lui que le néant. Même en admettant l'hypothèse incompréhensible que le temps serait composé par une succession de moments sans durée, l'identité sans fin de tous ces moments ne peut produire que le néant de la perception. Comment, en effet, aurai-je conscience d'une durée quelconque, si aucun moment ne se distingue des autres, et ne devient, pour moi, un point de repère pour évaluer la durée écoulée ?

5. Qui nous fournira ce point de repère ? Quel sera cet élément *dissimilateur* de la constante *identité* temporelle ? Ce ne peut être qu'un facteur étranger au temps lui-même, dont nous avons constaté l'impuissance à créer une sensation : ce facteur, c'est la *force.* La manifestation sensible de la *force* est le *mouvement.* C'est donc le *mouvement* qui, accentuant les différents moments de la durée, nous permet de les comprendre dans une sensation d'ensemble. Par lui, ils prennent un corps, une forme sensible ; ils deviennent une unité organique, c'est-à-dire un ensemble de phénomènes complexes produisant sur nos sens une impression unique. Chacun des moments qui concourent à la durée totale de ce mouvement cesse d'être une unité isolée pour devenir partie intégrante d'un tout organique et sensible. Chacun d'eux, en effet, se trouve différemment marqué, ou, pour me servir d'une expression que j'emploie à dessein, différemment *accentué* par ce mouvement ; chacune des péripéties du mouvement devient, pour le moment dans lequel elle se produit, un agent dissi-

milateur; et de même qu'on ne comprendrait aucune de ces péripéties en dehors du mouvement total dont elle fait partie, de même les moments successifs, perdant leur identité respective, cessent de s'opposer l'un à l'autre comme des unités de même ordre, mais, étant devenus différents les uns des autres, fournissent des points de repère à nos sens et produisent, par leur combinaison entre eux, une impression totale de nature toute complexe et organique.

6. Il est facile de se faire une idée nette de ce qui précède en considérant le mouvement du pendule : ce mouvement, dont les oscillations se succèdent toujours semblables entre elles, contient cependant, pendant la durée d'une seule et même oscillation, un certain nombre de moments absolument différents les uns des autres, puisque chacun d'eux est distingué par une position du pendule tout autre que la précédente. Ce n'est qu'après avoir accompli son mouvement de gauche à droite et de droite à gauche, que le pendule revient à une position déjà occupée et recommence la série déjà parcourue. C'est pourquoi le moment précis où celle-ci recommence marque la *fin* d'une première unité et le *commencement* d'une seconde. L'unité temporelle constituée par une oscillation du pendule peut donc être perçue, puisqu'elle embrasse un ensemble de phénomènes complexes produisant sur nos sens une impression unique; mais cette unité est purement formelle, car elle est idéalement divisible à l'infini. Néanmoins, pour la commodité du discours, nous la désignerons sous le nom d'atome temporel toutes les fois que nous la prendrons pour unité fondamentale, c'est-à-dire pour la mesure de toute une série d'autres unités. Nous conviendrons, dans le cours de notre ouvrage, de donner à cette unité fondamentale une durée égale à celle de la brève, telle qu'elle se présente dans le langage.

7. Ces principes généraux sur la façon dont le temps devient un phénomène sensible serviront de base à toute notre théorie. L'unité fondamentale une fois choisie, il nous reste à voir comment elle se comporte dans la formation des phrases.

De quelle nature sont les mouvements qui rendent possible la perception du temps par le moyen du langage? Ce ne sont autre chose que des coups, des ébranlements, des vibrations

en un mot, qui, communiquées à l'air par la bouche de celui qui parle, se propagent dans tous les sens et produisent sur l'oreille une sensation particulière que l'on désigne sous le nom d'audition. Ces mouvements, dont la durée totale produit une impression unique, sont marqués, pendant tous les moments dont ils se composent, par des différences d'intensité dans la force de la sensation qui en résulte. Le moment où le coup retentit marque le point culminant de son intensité qui décroît graduellement jusqu'à ce qu'elle s'éteigne, et soit remplacée par un autre coup qui lui succède. Un coup isolé ne peut pas déterminer d'unité temporelle précise ; il partage en deux parties, également indéterminées, la durée indéterminée du temps abstrait. Un second coup d'égale intensité marque, en même temps que la *fin* d'une première unité, le *commencement* d'une seconde. Deux coups successifs partagent donc la durée en trois parties inégales : la première qui n'a pas de commencement déterminé et qui a pour fin le premier des deux coups ; la seconde, qui a pour commencement le premier coup et pour fin le second ; la troisième enfin, qui a pour commencement le second coup et qui est sans fin déterminée. De ces trois unités, une seule, celle du milieu, est complètement déterminée. Cependant, par analogie avec celle-ci, l'oreille attribue une durée égale à l'unité qui précède le premier coup et à celle qui suit le second. Trois coups se succédant à intervalles égaux, et avec une intensité égale, déterminent deux unités temporelles bien définies, égales entre elles, et s'opposant l'une à l'autre comme unités de même ordre ; ils marquent de plus le commencement d'une troisième unité non encore définie, mais qui, par analogie, est déterminée par l'oreille et produit inductivement sur elle une impression semblable à celle des deux premières. Il en est de même pour l'unité indéterminée qui précède le premier coup ; ce coup qui marque sa fin étant de même intensité que les autres, l'unité qu'il termine est imaginée de même durée. Nous pouvons dès maintenant définir l'unité, et dire qu'elle est constituée par deux coups identiques se succédant à un intervalle appréciable pour l'oreille.

Chaque coup perçu dans le temps marque un *commencement* et une *fin ;* mais ce n'est pas le commencement et la fin d'une seule et même unité comme dans le temps abstrait où nous n'avons affaire qu'à des points mathématiques de durée, c'est-à-dire au néant de perception ; chaque coup est la

fin d'une première unité et le *commencement* d'une seconde; il suppose pour la première un *commencement,* et pour la seconde une *fin,* marqués par un coup *identique.* Il en résulte que toute unité métrique perçue par notre oreille suppose une succession d'identités se poursuivant indéfiniment à travers le temps, et parvenant, dans une portion déterminée de sa durée, à faire naître une sensation. C'est une chaîne sans fin dont quelques anneaux seulement sont à la portée des sens. Par suite, la dissimilation, au moyen de laquelle a pu être constituée l'unité métrique, n'a servi qu'à mettre au nombre des phénomènes perceptibles l'identité éternelle des moments successifs dont la somme forme le temps. Bannie de l'infiniment petit par la dissimilation qui engendre l'unité temporelle, l'identité reparaît dans la succession des unités identiques, des moments identiquement dissimilés. Il n'y a par conséquent aucune perception métrique isolée ; toute unité métrique devenue sensible suppose une série d'unités égales. Exprimée ou non, cette série fait partie de la perception, et, envisagée d'une façon abstraite, en dehors de toute perception particulière, elle engendre l'idée du temps indéfini.

8. Si, au lieu de considérer ce qui se passe dans les unités successives, j'examine l'intérieur d'une seule et même unité, au lieu de l'identité, je trouve la dissemblance la plus complète. Chacun des moments dont se compose cette unité diffère de tous les autres ; aucun d'eux ne peut par conséquent être perçu comme une *unité,* c'est-à-dire *comme une quelconque des durées dont se compose une série de moments identiques.* Il est et ne peut être qu'une portion, un membre d'unité, un phénomène qu'il est impossible de percevoir isolément, un élément accessible à la seule analyse idéale, inséparable dans la sensation du tout dont il fait partie. Par suite, on comprend facilement que, de la combinaison de toutes ces parties hétérogènes, sorte une unité formelle représentant autre chose qu'une somme d'identités, et affectant une forme sensible et reconnaissable, en un mot, une unité organique. C'est un fait vulgaire en chimie que les corps de nature identique ne produisent jamais par leur réunion qu'une somme d'identités ; seuls les corps dissemblables peuvent donner naissance à des combinaisons, c'est-à-dire à des corps d'une nature nouvelle, différant par leurs propriétés de chacun des

éléments composants. Comment pourrait-on, par exemple, discerner dans l'eau l'oxygène de l'hydrogène sans avoir recours à l'analyse chimique? Or, l'analyse est précisément la désagrégation, la destruction du corps que l'on veut étudier. De même, dans l'unité temporelle, chacune des parties composantes ne pourrait devenir individuellement sensible que par une désagrégation de l'unité elle-même.

9. On peut voir dès maintenant que l'élément générateur de toute unité métrique est la dissimilation des moments identiques dont se compose le temps indéterminé. L'élément dissimilateur est de nature dynamique, c'est ce que nous appellerons le *rythme*. On reconnaîtra en même temps ce qui distingue le *rythme* du *mètre :* le *mètre* représente l'égalité temporelle des moments successifs; le *rythme,* au contraire, représente la dissimilation dynamique de cette égalité. Aucune unité métrique ne peut être perçue sans l'intervention d'une dissimilation dynamique, d'où il résulte que le *rythme* est l'élément générateur du *mètre*. Le mouvement rythmique, introduisant la variété dans la série d'unités indéterminées et identiques dont se compose le temps abstrait, engendre à son tour une série d'unités également identiques, il est vrai, mais déterminées et réellement perçues par notre oreille. L'identité primitive non encore dissimilée par le rythme n'était qu'une idée; la série d'unités identiques engendrées par lui devient un phénomène, une sensation.

CHAPITRE II

DE LA DISSIMILATION

10. Etant donné une suite d'unités métriques toutes égales entre elles, nous aurons autant de fois la répétition de la même unité qu'il viendra s'ajouter d'accents nouveaux à la série déjà réalisée; en aucun point de cette série, on ne pourra s'arrêter et dire: la réunion de toutes les unités réalisées jusqu'à ce moment forme un ensemble, un tout saisissable, une grande unité métrique. Pour que ce fait puisse avoir lieu, il faut que l'accent sur lequel on s'arrête se différencie des autres et crée, par là, un point de repère. Afin de rendre plus sensible cette idée que je ne saurais trop exprimer sous toutes les formes, parce que c'est sur elle que repose toute la théorie de la métrique, je vais emprunter à la vie pratique une comparaison qui la rendra saisissante. Tout le monde a remarqué, en chemin de fer, la course rapide que semblent exécuter de chaque côté de la voie les poteaux télégraphiques; cette illusion d'optique fait assister le voyageur au développement d'une véritable série métrique où l'*atome* est représenté par la distance qui existe entre deux poteaux successifs. Comme ces poteaux sont tous à égale distance les uns des autres, et qu'ils sont du reste aussi de même couleur et de même grandeur, il serait absolument impossible à nos yeux de saisir une unité plus étendue que l'unité atomique, si les accidents de terrain ne venaient de temps en temps créer des points de repère. Supposons donc une voie construite sur un terrain complètement plat, sans aucun accident ni à droite ni à gauche, je dis que les yeux n'arriveront jamais à saisir que l'éternelle répétition de 1, 1, 1, etc. Pour arriver à saisir ces unités par groupes, à les réunir dans une vue d'ensemble, il faudra que notre attention entre en éveil, qu'elle emprunte à sa propre force la dissimilation absente de la réalité, que nos yeux, sinon notre bouche, se donnent la peine de compter par exemple 1, 2, 3, 1, 2, 3, etc. Mais si je veux saisir une série d'unités sans être obligé de

compter, c'est-à-dire d'accomplir un acte volontaire, il faudra nécessairement que l'élément dissimilateur se trouve dans la réalité elle-même. Si, par conséquent, les poteaux télégraphiques avaient périodiquement un signe distinctif quelconque ; si, par exemple, ils étaient de trois en trois marqués d'une tache noire, l'œil saisirait facilement sans efforts et sans attention les séries successives de trois, la perception de ces séries entrerait dans l'ordre des sensations instinctives, le mètre *trois* serait constitué.

11. Pour compléter l'intelligence des phénomènes qui engendrent la sensation de *temps,* et arriver à une définition véritablement scientifique de l'idée qui en résulte, il est nécessaire de mettre en lumière la connexité intime qui existe entre cette sensation et une autre tout aussi générale, celle de l'*espace*. La digression que nous ferons à ce sujet ne sera qu'apparente, on en reconnaîtra bientôt l'utilité.

Pour faire saisir cette connexité, je reprends l'exemple des poteaux télégraphiques, et je suppose que d'un point fixe j'embrasse par un coup d'œil toute la ligne qu'ils forment. La perception sera instantanée, unique : d'un seul coup je saisirai dans son ensemble la série tout entière ; je percevrai donc une unité formelle, une unité organique parfaitement déterminée : cette unité sera une perception de l'espace. Ce fait incontestable une fois bien constaté, je me demande comment je puis avoir une perception unique de phénomènes aussi multiples ? Nous avons en effet supposé plus haut que chacun des poteaux télégraphiques est identique à tous les autres, et que tous sont identiquement espacés ; nous ne devrions par conséquent percevoir qu'une série d'identités. Or, ce n'est pas ce qui arrive, et si nous percevons une série, nous le faisons tout d'un bloc sans rien distinguer par le détail. Comment l'unité a-t-elle pu s'introduire dans cette multiplicité? C'est qu'il s'est ajouté à notre perception un élément dissimilateur en vertu duquel tous les poteaux objectivement égaux sont devenus subjectivement inégaux ; en un mot, les phénomènes multiples qui ont fait sur nos yeux une impression unique ne nous ont pas montré les objets dans leur grandeur réelle, mais nous les avons vus en vertu des lois de la perspective. La perspective est la dissimilation qui engendre la perception visuelle de l'espace. Au moyen de la perspective, nous faisons la synthèse des phénomènes visibles ; c'est par une

généralisation de cette synthèse, perçue dans les phénomènes particuliers, que nous nous formons une idée abstraite de l'espace : *l'idée abstraite de l'espace est la synthèse indéfinie des phénomènes possibles.*

L'unité organique engendrée par la perception dissimilatrice, et par conséquent synthétique, d'un ensemble de phénomènes objectivement identiques, en un mot la perception de l'espace visible est susceptible d'analyse. Pour opérer cette analyse, il suffit de restituer aux phénomènes objectivement identiques leur identité subjective. Comment rendre à chacun des poteaux l'individualité qu'il avait perdue dans la perception synthétique de l'espace? Cette opération ne pourra se faire que par un mouvement uniforme au moyen duquel je me transporterai successivement en face et à égale distance de chacun d'eux. Alors, chacun à son tour m'apparaîtra dans la même perspective que les précédents, et à des intervalles qui sont tous égaux entre eux : j'engendrerai ainsi pour mes yeux une série de phénomènes identiques, et la synthèse qui résultait pour moi de la perception de l'espace sera remplacée par une analyse qui se poursuivra suivant une succession indéfinie. La perception qui résulte de cette analyse, l'impression produite sur mes yeux par cette succession d'identités, est ce que j'appelle la perception du *temps*. C'est par une généralisation de cette analyse des phénomènes particuliers que nous nous formons une idée abstraite du *temps*. *L'idée abstraite du temps est l'analyse indéfinie des phénomènes possibles.*

12. A son tour, la décomposition organique, c'est-à-dire la perception analytique engendrée par un mouvement uniforme, est susceptible de synthèse : pour opérer cette synthèse, il suffit d'introduire dans les phénomènes identiques une dissimilation objective qui différencie les perceptions successives. Dans l'exemple que nous avons pris, nous avons opéré cette dissimilation quant à la couleur, nous aurions tout aussi bien pu le faire quant à la grosseur, la grandeur, etc. Par cette dissimilation périodique, nous avons engendré des séries de phénomènes dont chacune formait une unité organique et faisait sur nos yeux une impression unique. L'identité ne reparaissait que dans la succession des séries identiquement dissimilées.

Par là, est engendrée la sensation métrique d'une unité plus

grande, devenue possible en vertu d'un phénomène d'une nature toute particulière et que nous avons nommé le *rythme :* par le rythme, sont réunis dans une unité formelle les éléments atomiques de l'analyse temporelle. Le rythme est un conquérant qui travaille sans cesse à agrandir le domaine de la synthèse aux dépens de l'analyse ; par lui, je parviens à donner un corps à la poussière indéfinie des moments qui composent la durée ; par lui, en un mot, je mets véritablement le temps dans l'espace, de même que par le mouvement uniforme qui nous avait servi à analyser la vue synthétique de toute la ligne télégraphique, nous avions résolu l'espace dans le temps.

Mais la synthèse qui résulte du rythme n'est pas de même nature que celle dont il a été question dans la sensation d'espace. Là, en effet, la dissimilation qui opérait cette synthèse était de nature toute subjective, elle se faisait d'elle-même, sans mouvement de l'observateur ni de l'objet, par suite sans provoquer l'idée d'une série indéfinie. Au contraire, dans la sensation synthétique qui résulte du rythme, la dissimilation est objective et active, elle résulte d'un mouvement, et partant, après cette sensation synthétique qui réunit dans une seule unité un certain nombre de divisions temporelles, réapparaît la sensation analytique du temps qui nous donne l'idée d'une serie indéfinie d'unités identiques. Le rythme est donc bien un phénomène *sui generis,* et la sensation métrique qui en résulte ne doit pas être confondue avec celle de l'espace bien qu'elle procède comme elle d'une synthèse, car chez elle cette synthèse est active, tandis que dans la sensation d'espace elle est passive. Dans la première elle alterne sans cesse avec l'analyse, tandis que dans la seconde elle est pure et immuable.

13. Si, au lieu de poteaux télégraphiques, nous avons affaire à une série de coups sonores, la perception est acoustique au lieu d'être optique, mais rien n'est changé à la nature de la sensation métrique qui en résulte. Le rythme, en réunissant dans une sensation totale une série d'unités du même ordre, crée un moment déterminé où toute cette série est perçue d'un seul coup. Pour que l'unité métrique existe, en effet, il est absolument indispensable que, dans un certain point indivisible de la durée, on ait d'un seul coup la sensation de toutes les parties dont se compose cette unité. Le moment où cette synthèse a lieu est tout naturellement celui où l'unité métrique se termine, où toutes ses parties

ont été énoncées. Dans ce moment, toutes les portions de l'unité totale apparaissent à notre oreille non plus comme successives, mais comme simultanées, elles cessent d'avoir de la durée pour prendre du corps, du volume. Ce moment fait immédiatement place à la sensation analytique de la succession engendrée par la série indéfinie des unités de même ordre, c'est-à-dire des unités égales entre elles. Toute unité métrique, en effet, de quelque ordre qu'elle puisse être, qu'elle soit purement atomique, ou qu'elle embrasse un grand nombre d'unités subordonnées hiérarchiquement les unes aux autres, du moment qu'elle est synthétiquement perçue, est immédiatement conçue comme faisant partie d'une série d'unités identiques, c'est-à-dire d'unités de même ordre qu'elle, si bien que, dans la perception métrique, la sensation de corps, de volume ou, si l'on veut, d'étendue, se trouve intimement liée avec celle de succession. Pendant tout le temps que dure la succession des coups qui composent la série, l'oreille est en suspens, attendant la synthèse que doit produire le coup final. Au moment précis où cette synthèse a lieu, les impressions laissées successivement par les différents moments de la série se réunissent en une seule ; toutes ces impressions, objectivement successives, deviennent, par l'effet de la dissimilation rythmique, subjectivement simultanées. En ce moment précis, qui lui-même est nécessairement sans durée, je passe de nouveau de l'idée de succession à celle de simultanéité, de la sensation de temps à celle de l'espace. Tels sont les éléments complexes qui constituent la sensation métrique. La succession des moments qui composent une série engendre la sensation de temps, la synthèse qui marque la fin de la série engendre la sensation d'espace, puis la série, en se répétant elle-même, fait de nouveau passer notre oreille par la sensation de temps, jusqu'à ce que les séries successives, se dissimilant les unes par rapport aux autres, fournissent les éléments d'une synthèse plus générale, plus large, plus étendue, qui réunisse en une sensation de simultanéité un plus grand nombre de sensations particulières, en un mot, une unité formelle qui marque un degré de complication immédiatement supérieur dans l'ordre des organismes métriques.

14. La sensation métrique étant bien définie, il nous reste à déterminer de quelle manière s'opère la dissimilation des unités identiques, lorsqu'il s'agit de former une unité d'un

ordre plus élevé. Nous avons vu que cette dissimilation était à proprement parler ce que l'on désigne sous le nom de rythme, mais nous n'avons pas encore précisé la manière dont elle devait s'opérer. Les coups au moyen desquels est formée une série d'unités métriques du même ordre possèdent tous une certaine *intensité,* un certain *diapason,* et un certain *timbre*. Nous ne parlerons pas ici du *timbre* qui engendre les voyelles et nous fait sortir de la métrique pure pour nous faire entrer dans le domaine de la phonétique. Il nous reste l'*intensité* et le *diapason* qui, par leurs variations, peuvent nous fournir des moyens pour dissimiler la série d'identités métriques. Nous dissimilerons, *quant à l'intensité,* l'accent qui marque le commencement d'une certaine unité métrique, en augmentant son intensité et en le rendant par là supérieur aux autres accents de la même série qui concourent avec lui à former une unité d'un ordre plus élevé. Quant au *diapason,* nous ne pouvons indiquer dès à présent de quelle façon la nature procède pour le faire servir à la dissimilation.

Bien que toute dissimilation engendre un *rythme,* c'est-à-dire un mouvement qui rend sensible le temps écoulé, nous réserverons cette dénomination uniquement à la dissimilation par *intensité* que nous appellerons *dissimilation rythmique,* pour la distinguer de la dissimilation par *tonalité* qui s'emploie, ainsi que nous le verrons plus tard, concurremment avec la première. Nous désignerons cette dernière dissimilation sous le nom de *dissimilation mélodique*. Nous aurions exclu la dissimilation mélodique de cette étude, si la dissimilation rythmique à elle seule avait été suffisante pour expliquer tous les phénomènes de la métrique ; mais nous verrons bientôt qu'elle ne sert à expliquer que les plus simples d'entre eux, et qu'il n'est pas d'organisme métrique d'un ordre quelque peu élevé qui puisse se passer de la dissimilation mélodique. La mélodie n'a même d'autre raison d'être que de préciser la nature métrique de la phrase, c'est là sa seule destination, et cela doit être sa seule explication. On ne sera donc pas étonné de voir figurer une théorie de la mélodie au milieu d'un traité de métrique, et de la voir présentée comme une des grandes divisions de cet ouvrage.

Nous aborderons d'abord l'étude de la dissimilation rythmique, nous réservant plus tard de poser les principes fondamentaux de la dissimilation mélodique, sans traiter à fond cette question si considérable et si difficile.

II. — Dissimilation rythmique.

A. Du nombre physiologique.

CHAPITRE III.

DES RAPPORTS MÉTRIQUES.

15. La *sensation* du rythme a pour effet de nous faire embrasser dans une synthèse instantanée les différents moments qui composent la durée; elle nous permet d'en évaluer la longueur. Par elle, nous devenons capables de mesurer le temps écoulé sans avoir recours à un autre instrument que notre oreille. Toute mesure implique une unité que l'on compare successivement aux différentes longueurs que l'on veut apprécier; de cette comparaison naissent les différents nombres autres que l'unité, et qui peuvent devenir à leur tour des instruments de comparaison, partant de mesure. Quelle est l'unité métrique qui est à elle-même sa propre mesure? Sans essayer de déterminer le *quantum* de cette unité, sans rechercher même s'il est absolu ou variable, ni de quel ordre, physiologique ou psychologique, sont les conditions dont il dépend (ces questions nous transporteraient sur le terrain soit de la physique, soit de la philosophie pure), nous nous bornerons à tirer, de ce qui précède, cette conclusion concernant l'unité métrique. Cette unité, cette mesure étant nécessairement plus petite que les grandeurs qu'elle mesure, doit être la plus petite grandeur métrique actuellement perçue ou induite comme mesure commune de deux ou plusieurs grandeurs métriques à mettre en rapport. Nous convenons d'appeler *atome métrique,* ou simplement *atome,* cette unité fondamentale qui remplit dans les organismes métriques un rôle analogue à celui de l'atome, réel ou hypothétique, de la chimie moderne. Il servira de base à notre système de notation métrique.

16. Les rapports de durées peuvent donner naissance à deux espèces d'identité: l'*identité simultanée* et l'*identité successive*. L'identité simultanée a pour condition la coïncidence dans la durée, l'identité successive a pour condition la régularité dans la succession. Ce sont deux formes de l'identité aussi parfaites l'une que l'autre. L'identité successive n'ajoute rien à la mesure déjà exprimée par l'identité simultanée, elle ne fait que répéter cette mesure et n'est pour ainsi dire qu'un retour au même point de la durée. La perception de l'identité simultanée suffit à elle seule pour engendrer celle de toutes les unités successives, c'est-à-dire de toute la série d'unités identiques; elles sont toutes comprises en une seule, de telle sorte qu'une vie dans laquelle le temps aurait été mesuré par un mouvement toujours le même, tiendrait tout entière dans la durée d'un seul atome : l'homme qui se trouverait dans ces conditions, évidemment impossibles à réaliser, n'aurait jamais eu d'autre sensation de temps que celle de l'atome sans cesse identique à lui-même. Une telle sensation peut se représenter par un cercle incessamment parcouru sans que jamais on puisse arriver à évaluer d'autre étendue que celle de la circonférence dont chaque tour nous ramène toujours au même point.

17. Si nous voulons sortir de l'unité fondamentale pour apprécier d'autres unités métriques, soit plus grandes, soit plus petites que celle-ci, il devient nécessaire d'avoir recours à un autre mouvement dont l'étendue temporelle puisse être mesurée par l'unité fondamentale. Pour obtenir ce mouvement, il nous suffit de prendre une série d'atomes identiques, et de dissimiler périodiquement par un renforcement d'intensité les accents de cette série, de trois en trois par exemple, ce qui nous permet de créer une nouvelle série d'unités dont chacune se compose de trois parties égales entre elles, et dans laquelle chaque partie est identique à l'atome. De là, le rapport 3/1 entre l'unité primitive (*l'atome*) et l'unité plus grande à laquelle nous avons ainsi donné naissance. De même on pourra diviser l'unité fondamentale en 3 parties égales et marquer périodiquement chacune des divisions par un coup inférieur en intensité à ceux qui rendent sensible l'unité primitive, et engendrer ainsi une nouvelle unité 1/3 qui s'assimile successivement à chacune des trois divisions exactes de 1. Dans le premier cas, nous percevons un mul-

tiple 3, et dans le second un diviseur 1/3 de l'unité fondamentale (*l'atome*).

Dans ces deux exemples la sensation est du même degré, mais n'est pas du même ordre ; la perception des multiples affectera les unités de temps *plus grandes que l'atome*, et la perception des diviseurs, les unités de temps *plus petites que l'atome*. La première sera *métrique* proprement dite, la seconde sera *tonale*[1]. Le renversement de rapport qui a lieu lorsqu'on passe de l'ordre métrique à l'ordre tonal et *vice versa* (3/1, 1/3), suffit pour nous rendre compte de la différence subjective qui existe entre les sensations métriques et les sensations tonales ; ce sont des sensations de nature différente mais absolument parallèles, et se classant les unes par rapport aux autres dans un ordre tout à fait symétrique.

18. L'oreille ne peut-elle apprécier que des diviseurs ou des multiples exacts de l'unité fondamentale? S'il en était ainsi, nos sens seraient singulièrement bornés ; en réalité nous percevons *dans leur rapport* des durées temporelles qui ne sont ni multiples ni diviseurs exacts l'une de l'autre. Pour que la perception ait lieu, il suffit que les nombres comparés soient partiellement identiques à l'unité de mesure. C'est ainsi qu'on perçoit le rapport 3/2 en identifiant chacune des trois divisions du nombre 3 avec chacune des deux divisions du nombre 2. De même le rapport 1/3 : 1/2 se perçoit en identifiant le multiple 3 de l'unité 1/3 avec le multiple 2 de l'unité 1/2, autrement dit, $3 \times 1/3 = 1 = 2 \times 1/2 = 1$. Le renversement (3/2 et 1/3 : 1/2 ou 2/3) qui s'opère dans l'expression du rapport lorsque nous passons de l'ordre métrique à l'ordre tonal, sert également à faire comprendre la différence qui existe entre les deux sensations. Mais dans l'une comme dans l'autre, l'esprit a recours, pour discerner le rapport qui existe entre les deux unités, à un troisième nombre qui est identique tantôt à un multiple

[1] Nous avons suffisamment développé dans l'introduction la distinction entre l'*ordre métrique* et l'*ordre tonal*. Dans l'ordre métrique nous percevons les durées plus grandes que l'unité fondamentale appelée par nous l'*atome*, c'est-à-dire les *mètres*, tandis que dans l'ordre tonal nous percevons des durées inférieures à cette unité, c'est-à-dire des *sons*. C'est sur cette distinction que repose toute notre théorie, c'est grâce à elle que nous pouvons établir un parallèle entre la métrique et l'harmonie.

commun, tantôt à un diviseur commun aux deux premiers. Le multiple, pour faciliter la perception, devra être d'une dimension aussi rapprochée que possible de celle des deux nombres mis en rapport, ce sera leur *plus petit multiple commun*. Le diviseur devra également être d'une dimension qui s'éloigne le moins possible de celle des deux nombres mis en rapport, ce sera leur *plus grand diviseur commun*. Dans le cas présent, le plus petit multiple commun de 1/3 et de 1/2 est 1, et le plus grand diviseur commun de 3 et 2 est également 1.

CHAPITRE IV.

ANALYSE DE LA PERCEPTION MÉTRIQUE.

19. Dans la *perception métrique* il importe de distinguer nettement la *sensation,* phénomène essentiellement passif, du *jugement sensoriel,* réaction de l'esprit pour s'emparer de la sensation et en apprécier les données. Le jugement sensoriel est un phénomène d'activité instinctive par lequel nous prenons connaissance des causes auxquelles nous devons nos sensations ; c'est grâce à lui que la sensation se distingue de la simple impression matérielle ; sans lui, les nerfs de l'oreille, vibrant à l'unisson des cordes sonores qui ébranlent l'air, ne se distingueraient pas essentiellement des cordes de la lyre obéissant à l'impulsion des doigts qui les frappent. Dans l'un et l'autre cas, la matière mise en mouvement cède à l'impulsion qu'elle reçoit, sans donner par une action en sens inverse aucune preuve d'une activité propre ; seule la force d'inertie oppose quelque résistance à l'action de la cause étrangère, mais c'est pour en amoindrir et non pour en transformer l'effet. Le jugement sensoriel, au contraire, est un phénomène propre aux êtres vivants et conscients ; grâce à lui, l'action exercée sur nos sens par les causes extérieures cesse d'être une impression matérielle sur un corps inerte pour devenir une sensation, c'est-à-dire une impression matérielle sur un être vivant doué de conscience. L'acte par lequel nos sens cèdent à l'action des causes extérieures est déjà accompagné lui-même d'une certaine connaissance passive qui résulte de la façon dont nos organes cèdent à l'impression reçue, puis vient, à la suite de cette connaissance passive et obscure, la connaissance active et claire du jugement sensoriel, par lequel nous apprécions véritablement la sensation éprouvée et la transformons en perception.

La sensation est donc une connaissance passive de l'impression reçue, la perception est un acte de l'esprit s'emparant de cette connaissance afin de la rendre claire et de se

l'assimiler, c'est-à-dire de la comparer aux autres qui lui sont déjà acquises.

20. Bien que les sens et le jugement contribuent tous deux à engendrer la perception, leur façon de procéder est tout à fait différente. Le jugement, en effet, procède par rapports mathématiques, il apprécie tous les nombres en vertu de leur identité partielle avec l'unité. Les sens, eux, ne procèdent ni d'une façon aussi claire, ni d'une façon aussi simple : en fait d'identité partielle, ils ne perçoivent nettement et sans efforts que le multiple par 2 de l'unité fondamentale et toutes ses puissances, les autres nombres entiers n'étant saisis directement par eux, dans leur rapport avec l'unité, que d'une façon laborieuse et pénible. Cette difficulté dans la sensation va en augmentant à mesure qu'on avance dans la suite des nombres, l'obscurité qui en résulte dans la connaissance sensorielle s'épaissit graduellement, et il arrive un moment où elle est complète et où la sensation cesse totalement d'être cognitive. Ce fait engendre pour nos sens, et en même temps pour notre esprit, un état très pénible et parfois même très douloureux ; c'est ce que l'on appelle en musique la *cacophonie*. La cacophonie est causée, non par un rapport faux, tout rapport pouvant être évalué mathématiquement (à l'exception toutefois des rapports dans lesquels figure une quantité incommensurable), mais par un rapport impossible à saisir pour nos sens : l'effort infructueux qu'ils font pour l'apprécier est la cause de l'effet désagréable produit par la cacophonie.

De tous les rapports d'identité partielle, celui du nombre 2 et de toutes ses puissances avec l'unité est le seul, avons-nous dit, que nos sens saisissent sans aucun effort, si bien que les nombres 2, 4, 8, 16, 32, etc., leur apparaissent comme étant l'unité. Cette identité est beaucoup plus forte pour nos sens qu'elle ne l'est pour notre esprit. Pour nos sens, elle vaut presque l'identité totale, tandis qu'il faut un acte exprès et voulu de notre jugement pour ne plus voir en elle l'identité totale, et la percevoir comme réellement partielle. Ces nombres identiques, pour nos sens, à l'unité, sont ce qu'on appelle en musique les octaves de la tonique. Il n'est pas nécessaire d'avoir étudié l'harmonie pour savoir que l'octave produit sur l'oreille presque le même effet que l'unisson.

Ce phénomène est d'un grand secours pour nos sens, lorsqu'il

s'agit d'apprécier des nombres entiers autres que les octaves : là, l'identité partielle avec l'unité est plus difficilement saisie, à cause de la complexité plus grande du rapport et de la disproportion qui existe entre les dimensions du nombre et celles de l'unité qui lui sert de mesure. Sans doute, pour les premiers nombres, et surtout pour le nombre 3, cette difficulté n'est pas grande ; elle existe néanmoins déjà, et, pour la diminuer, la voix a volontiers recours à un procédé qui amoindrit la disproportion entre le nombre et sa mesure : au lieu de l'unité, elle fait entendre celle de ses octaves dont les dimensions se rapprochent le plus de celles du nombre, et, comme il y a presque identité entre l'unité et ses octaves, cette substitution n'offre pas d'inconvénients et ne change pas la nature de la sensation, elle la rend seulement plus aisée. Pour mesurer le nombre 3, par exemple, nous aurons recours à l'unité 2, ce qui engendrera le rapport 3/2, et de la sorte il se trouvera qu'un rapport 3/1, très simple pour notre esprit, sera plus difficile à saisir pour nos sens que le rapport 3/2, dans lequel tout le monde reconnaîtra une plus grande complexité mathématique. C'est pour cette raison qu'en mélodie on procède plus volontiers par petits intervalles. Les grands intervalles sont obscurs et peu esthétiques, et on préférera toujours la marche *sol*$_1$ *do*$_1$ (3/2) à la marche *sol*$_1$ *do* (3/1).

21. L'atome joue en métrique le même rôle que la tonique dans les sons musicaux, son multiple par 2 et toutes ses puissances sont analogues aux octaves de cette tonique. En métrique comme en harmonie, l'octave est presque l'identité : la duplication engendre les durées métriques qui se rapprochent le plus de l'unité, celles dont le rapport avec l'unité est le plus immédiat, le plus simple, le plus clair pour nos sens, celles, en un mot, qui diffèrent de l'unité aussi peu que possible, de telle sorte qu'elles peuvent être considérées comme une identité relative de cette dernière, et intervenir, en son lieu et place, toutes les fois que cela est nécessaire pour permettre d'évaluer la durée d'une autre quantité métrique qui n'a pas comme elles, avec l'unité, une relation immédiatement perceptible. Pour cette raison, nous désignerons sous le nom de tonique le mètre 2 et toutes ses puissances, c'est-à-dire toutes ses octaves. L'atome est la tonique fondamentale, et comme, en mettant cette unité élémentaire directe-

ment en rapport avec toutes les autres quantités métriques, il en résulte une disproportion qui nuit à la clarté de la perception, le plus souvent, quand on a à exprimer le rapport qui existe entre un mètre quelconque et sa tonique fondamentale, on exprime en même temps, ou bien immédiatement avant ou après, celle des octaves de la tonique qui représente comme durée la longueur la plus voisine du mètre que l'on veut percevoir. Ainsi, par exemple, il est plus facile de percevoir le rapport du nombre 5 avec sa tonique par l'intermédiaire de celle des octaves de la tonique qui est la plus voisine du nombre 5, c'est-à-dire par l'intermédiaire du nombre 4, que par son rapport direct avec l'unité, lequel engendre une relation disproportionnée et peu organique.

22. Il est nécessaire, pour bien se convaincre de cette vérité, de considérer que nous avons affaire ici, non à des rapports purement mathématiques, mais à des rapports numériques physiologiquement perçus. Ce qui est clair pour l'esprit jugeant d'une façon générale et abstraite, ne l'est pas au même degré pour nos sens dont la portée est très courte, qui sont réduits à juger de tout par rapprochements et par tâtonnements, et qui, enfin, embrassent, non des abstractions pour lesquelles il suffit d'être conçues, mais des réalités concrètes de natures diverses entre lesquelles il s'agit de saisir un rapport plus ou moins approximatif. Si, par exemple, je veux évaluer une certaine longueur par rapport à une autre, je pourrai, en procédant mathématiquement, mesurer séparément chacune de ces longueurs et obtenir ainsi le rapport cherché ; ce faisant, j'aurai éclairé mon esprit, mais je n'aurai rien fait pour mes sens, attendu qu'il se pourra très bien que le rapport trouvé ne réponde à aucune sensation déterminée. Pour nos sens, il n'y a pas de différence entre la distance de la lune à la terre, et celle du soleil ou d'une étoile quelconque ; cela est si vrai que les anciens s'étaient représenté tous les astres comme situés sur la surface d'une même sphère : mathématiquement, au contraire, l'esprit conçoit très bien la disproportion immense qui existe entre ces différentes distances. Pour trouver des longueurs clairement appréciables pour les sens, il faut nous réduire à des proportions beaucoup plus modestes, et appliquer notre observation à des quantités qu'ils puissent facilement embrasser et utilement comparer à une commune mesure.

On saisira facilement le rapport de deux longueurs, si l'une est le double, le quadruple, etc., de la première; c'est un fait dont chacun peut se rendre compte en cherchant, par exemple, à diviser en parties égales, sans règle ni compas, une ligne d'une longueur déterminée. Dans cette opération, je m'en remets uniquement à l'appréciation de mes sens, et le résultat sera la mesure exacte de ce qu'ils peuvent apprécier; c'est-à-dire que mes divisions ne seront pas mathématiquement égales, mais sensiblement égales. Or, je vois immédiatement que je divise la ligne donnée avec une grande facilité en 2, 4, 8, 16, 32, ... parties égales, et cela avec une précision qui se rapproche beaucoup de l'exactitude mathématique. Mais si je veux la diviser en 3, 9, 27, ... parties égales, l'opération deviendra plus difficile, et l'exactitude sera moins grande, seulement je pourrai la simplifier en faisant mes divisions par 3 le long d'une ligne qui marquerait les divisions par 2; j'aurai de la sorte un point de repère, et je désignerai avec une facilité et une précision assez grandes les points qui établissent la division par 3, par comparaison avec ceux de la division par 2. Si je veux diviser par 5, la difficulté sera beaucoup plus grande encore, et le besoin d'une ligne graduée avec des divisions simples (c'est-à-dire des divisions par 2 ou puissances de 2) se fera de plus en plus sentir. En règle générale, pour établir celle des divisions que je veux obtenir, je prendrai pour point de comparaison la division simple qui se rapproche le plus d'elle comme longueur. Si je veux marquer la division 1/5, je le ferai tout naturellement par comparaison avec la division 1/4, et non avec la division 1/2 qui établirait un rapport trop disproportionné. Je me contenterai d'observer que 1/5 est sensiblement plus petit que 1/4 et j'en déduirai ainsi approximativement la longueur de ma division. En continuant dans la série des nombres, j'arriverai à des quantités de moins en moins appréciables par elles-mêmes, et pour lesquelles il sera de plus en plus nécessaire d'avoir recours à l'intermédiaire d'une division simple, jusqu'à ce que cet intermédiaire lui-même devienne insuffisant, car l'approximation, elle aussi, a ses limites, et à partir du moment où la quantité approchée flotte entre un trop grand nombre de quantités déterminées, nous entrons dans l'incertitude quant à la détermination, qui est bien voisine de l'indétermination elle-même. Si, par exemple, on nous donne à diviser une ligne en 31 parties

égales, nous aurons recours, pour comparaison, au résultat de la division simple par 32, mais la longueur obtenue sera de telle sorte qu'il pourra bien se faire qu'au lieu de 31 parties égales, nous en déterminions 30, 29 ou même 28 : notre approximation sera passablement flottante, et plus le nombre de divisions grandira, plus l'indétermination s'accentuera, jusqu'à ce que nous arrivions à l'impossibilité complète d'une évaluation sensorielle quelconque. Cette limite constitue, à proprement parler, l'horizon de notre perception, le point où toutes les quantités deviennent indifférentes pour nos sens, c'est-à-dire un phénomène analogue à l'illusion d'optique qui nous fait voir sur une même surface sphérique tous les corps célestes.

23. Lorsque nos sens ont été frappés par une quantité approchée, notre esprit conçoit immédiatement la quantité exacte dont elle est voisine, et, suivant la différence plus ou moins grande qui existe entre cette quantité exacte et celle qu'il s'agit d'apprécier, on éprouve une sensation plus ou moins prononcée de justesse ou de fausseté. Si le nombre à percevoir n'est suffisamment voisin d'aucune unité clairement perceptible, l'impression qui en résulte n'est plus la *fausseté,* mais la *cacophonie*. La cacophonie ne laisse entrevoir à notre esprit, même de la façon la plus éloignée, aucun rapport numérique appréciable ; c'est le *chaos sensoriel.* La fausseté, au contraire, quelque forte qu'elle soit, permet à l'esprit de juger à peu près quels seraient les rapports numériques s'ils étaient justes. On jugera de la différence en comparant l'effet produit par une série de notes faites au hasard, au chant d'un organe faux et grossier : quelles que soient les altérations subies par ce chant, il est toujours possible de reconnaître, dans une ébauche plus ou moins grossière, la mélodie qu'il a la prétention de faire entendre.

24. Lorsque la sensation saisit un rapport par approximation avec un autre plus simple qu'elle apprécie facilement, ce rapport approché peut très bien être juste et produire une perception claire pour l'esprit, ou plutôt le *jugement sensoriel,* sans être appréciable pour l'oreille ; dans ce cas, nos sens évoquent naturellement comme terme de comparaison le nombre simple le plus voisin de celui qu'il s'agit de percevoir, mais l'esprit ne se contente pas de cette évaluation

grossière et il apprécie le rapport exact contenu dans la sensation. La portée du *jugement sensoriel* est en effet supérieure à celle des *sens* eux-mêmes, et il apprécie exactement des rapports dans lesquels ceux-ci ne voient plus qu'une approximation d'autres rapports plus simples. Le nombre 25, par exemple, si facile à concevoir pour notre esprit, n'est pas du tout saisissable pour nos sens, mais il est voisin du nombre $24 = 8 \times 3$, qui est une octave de 3 (la *quinte*); ce nombre est, après la tonique elle-même, celui que nos sens perçoivent le mieux; par conséquent, lorsque ceux-ci reçoivent l'impression du nombre 25, ils évoquent immédiatement par approximation le nombre 24, et éprouvent la sensation d'un nombre un peu plus grand que 24; notre esprit, au contraire, reconnait dans ce nombre un peu plus grand que 24 la première puissance de 5, il l'évalue facilement, et à l'approximation sensorielle succède la justesse de la perception. Pour les sens c'est un nombre faux, c'est-à-dire approché, mais l'esprit intervient aussitôt et le reconnaît pour un nombre juste.

25. Quand nous disons l'*esprit,* il ne faut pas croire que nous parlions de cette faculté qui, dirigée par la volonté, nous permet d'aborder les études les plus compliquées; il s'agit uniquement de la faculté de connaître, travaillant involontairement et inconsciemment sur les données des sens, de ce que nous avons appelé plus haut (§ 19) le *jugement sensoriel* par opposition à la *sensation.* L'esprit dirigé par la volonté considère naturellement le nombre 25 comme un des plus simples; non seulement il le conçoit, mais il lui donne un nom, et la pratique du système décimal en fait l'une des conceptions arithmétiques les plus élémentaires; l'esprit inconscient, au contraire, s'il conçoit encore facilement le nombre 25, ne lui donne pas de nom, il le reconnaît à la nature de la sensation éprouvée; sa forme, sa figure, si j'ose ainsi parler, lui sont familières et ne lui permettent pas de le confondre avec un autre nombre, mais il ne le reconnaît pas pour un nombre et ne voit en lui qu'une sensation.

CHAPITRE V.

DES HARMONIQUES PERCEPTIBLES.

26. S'il est des nombres que nos sens ne peuvent plus apprécier dans leur rapport avec l'unité, il y a nécessairement, comme nous l'avons déjà dit plus haut, § 22, une limite au delà de laquelle toutes les sensations sont obscures; c'est ce que nous avons appelé l'horizon de notre perception. Le moment est venu de se demander quelle est cette limite.

L'expérience séculaire des nombres connus et classés, tant en harmonie qu'en métrique, aussi bien que les observations personnelles que nous avons pu faire sur la métrique du langage, nous permettent de supposer qu'aucun nombre n'est perceptible dans son rapport avec l'unité au delà du nombre 9, excepté les nombres 10, 12 et 14, multiples par 2 ou octaves des nombres 5, 6 et 7. Notre esprit, s'appliquant aux données des sens, peut dépasser cette limite, nos sens eux-mêmes ne la dépassent jamais. Nos sens saisissent il est vrai facilement ces derniers nombres multipliés par 2, 4 et 8, mais alors ce qu'ils perçoivent, c'est le rapport perceptible de ces multiples avec les nombres 2, 4 ou 8 pris comme unité, et il ne leur reste plus ensuite qu'à saisir le rapport de 2, 4 ou 8 avec l'unité fondamentale, rapport que nous savons être le plus simple de tous. Si nous multiplions les premiers nombres cités par 3, la sensation sera moins facile, mais elle aura encore lieu, le rapport de 3 avec 1 (la douzième) étant, après l'octave, le plus facilement perceptible. Multipliés par tout autre facteur (excepté 6 et 12 qui sont une octave de 3), ces nombres ne sont plus saisis qu'approximativement par nos sens dans leur rapport avec l'unité; ils peuvent être encore justes pour notre *jugement sensoriel,* mais ils sont déjà faux, c'est-à-dire *altérés* pour notre *oreille*.

27. Parmi les neuf premiers nombres, 4 et 8 ne sont que des octaves de 2 qui est lui-même la duplication de la to-

nique, c'est-à-dire de l'unité; 6 et 12 sont des octaves de 3, autrement dit de la quinte. Quant aux nombres 10, 12 et 14, ce sont, ainsi que nous l'avons déjà dit, les octaves des nombres 5, 6 et 7. En dehors de l'unité qui est la mesure fondamentale de toute perception numérique, il nous reste donc cinq nombres qui engendrent chacun une sensation particulière, à savoir 2, 3, 5, 7, 9; c'est ce que nous appellerons les *cinq harmoniques perceptibles de l'unité*. Sans doute le nombre 6 est aussi une harmonique perceptible, mais il n'y a pas lieu de le distinguer du nombre 3 dont il n'est que l'octave; il en est de même pour les nombres 4, 8, 10, 12 et 14 qui sont des octaves premières ou secondes de 2, 3 et 7.

Chacune des cinq harmoniques perceptibles reçoit en musique un nom particulier; elle est désignée par une ***note*** spéciale, tandis que les changements d'octave n'impliquent aucun changement de note. Nous suivrons cet exemple en métrique.

Dans l'ordre tonal, les harmoniques étant les diviseurs de l'unité, en appelant *do* cette unité, on a la série :

1/2, 1/3, 1/5, 1/7, 1/9
do$_1$ *sol*$_1$ *mi*$_2$ *si*♭$_2$ *re*$_3$

C'est ce que nous appellerons les harmoniques supérieures de l'unité, parce qu'elles procèdent du grave à l'aigu. Dans l'ordre métrique, les harmoniques étant les multiples de l'unité, nous aurons la même série, mais en sens inverse, c'est-à-dire que nous procéderons de l'aigu au grave.

En appelant *do* l'unité, nous aurons par conséquent la suite descendante suivante :

2, 3, 5, 7, 9
do$_{-1}$ *fa*$_{-1}$ *la*♭$_{-2}$ *re*$_{-2}$ *si*♭$_{-3}$

C'est ce que nous appellerons les harmoniques inférieures de l'unité.

28. Les cinq harmoniques ascendantes sont consacrées par l'expérience et forment la base même de la théorie de l'harmonie moderne. Quant aux harmoniques descendantes, c'est-à-dire celles qui engendrent la sensation métrique, si leur existence est moins connue, elles n'en sont pas moins consacrées par la pratique musicale. Les Grecs les connaissaient

toutes, chez eux le nombre 2, et ses deux octaves 4 et 8, représentaient les mètres les plus simples et étaient désignés sous les noms de ποὺς δίσημος, τετράσημος et οκτάσημος ; ensuite venaient, dans l'ordre de la complication croissante, les mètres désignés sous les noms de ποὺς τρίσημος (trois), ἐννεάσημος (neuf), πεντάσημος (cinq) et ἐπίτριτος (sept). Le nombre 7, le plus compliqué de tous, et partant le moins facile à percevoir, était aussi le moins fréquemment employé. Aristoxène, le plus ancien des rythmiciens, le proclame contraire au rythme. (Aristox. Rhyth., 289, 293; Harm., 34.) Aristide, au contraire (Aristid. Rhyth., 289), admet la mesure à sept temps, de même que Mart. Capella et Psellus, mais il a soin de nous avertir qu'à l'aide du γένος ἐπίτριτον on ne pouvait composer ni un chant, ni une période rythmique entière (συνεχὴς ῥυθμοποιία). Il suffit que ce mètre ait été constaté par quelques métriciens grecs pour que son existence dans l'antiquité soit prouvée ; sa rareté n'a rien qui doive nous étonner, elle est causée par sa complication même, et sert à nous expliquer comment il a pu être méconnu par quelques-uns.

Dans les temps modernes, les durées de deux et de quatre unités sont aussi les plus simples de toutes, puis vient la durée de trois unités, à laquelle tout le monde reconnaîtra un caractère de simplicité moindre ; le mètre neuf (9/8) est encore assez fréquent tandis que le mètre cinq est beaucoup plus rare ; quant au mètre sept, il n'a pas d'existence théorique, mais une analyse attentive de la musique des grands maîtres nous permet d'affirmer que, s'il n'existe pas dans la notation très imparfaite de la musique moderne, il est d'un usage constant dans la réalité. Tout le monde a remarqué qu'en musique, lorsqu'on n'a pas affaire à des mélodies tout à fait simples, comme les airs de danse par exemple, la mesure notée n'est pas exactement suivie par l'exécutant; ces infractions au mouvement régulier ont lieu surtout dans les mélodies d'un ordre plus élevé, où elles sont indiquées soit par des *points d'orgue,* soit par les mots *ralentando, accelerando,* etc., soit par des groupements de notes ou des combinaisons de *triolets, sixtolets, quintolets,* etc., soit surtout par des déplacements de temps forts. Il est clair que dans ces passages la mesure théorique n'est plus la mesure réelle ; c'est sur eux que nous avons porté notre attention, et c'est là que nous sommes arrivé à constater l'existence métrique du nombre 7.

B. Mètres simples.

CHAPITRE VI.

MÈTRES PUREMENT RYTHMIQUES.

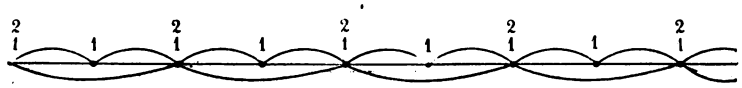
29. Toutes les fois que, pour apprécier un nombre perceptible, nous prenons pour mesure l'unité ou l'une de ses octaves, la sensation qui en résulte est *simple ;* au contraire, lorsque nous prenons pour mesure un nombre autre que l'unité et ses octaves, avant de percevoir le nombre que nous avons en vue, il nous faut d'abord apprécier celui qui lui sert de mesure, et avoir recours pour cela à une autre mesure plus simple ; dans ce cas la sensation est *complexe,* et le mètre cesse d'être *simple*. Dans les mètres directement perçus par leur rapport avec l'unité, la dissimilation rythmique suffit à elle seule pour déterminer complètement les unités métriques ; comme alors on est en présence de la combinaison la plus simple qu'il soit possible d'imaginer, il n'y a pas à craindre d'équivoque, et le surcroît de précision qu'apporterait la dissimilation mélodique serait superflu. Il n'en est pas de même pour les mètres complexes où la dissimilation rythmique serait impuissante à créer les diverses unités métriques si la dissimilation mélodique ne venait à son aide. Cette distinction ne deviendra tout à fait claire pour le lecteur que lorsque nous aurons traité la question de la dissimilation mélodique ; là on verra quel est le rôle très important des mètres simples dans la phrase métrique, en raison même de leur dissimilation purement rythmique. Pour désigner les différents mètres, nous emprunterons à la terminologie grecque les termes de *monosème, disème, trisème, tétrasème, pentasème, hexasème, heptasème, octasème et ennéasème*. Les Grecs entendaient par ces différents mots le nombre d'unités, ou, pour mieux dire, de signes servant à désigner l'unité, contenus dans chacun de ces mètres. Ils avaient désigné l'unité sous le nom de

σημεῖον (signe), et ils marquaient par les adjectifs δίσημος, τρίσημος, etc., le nombre de σημεῖα qui constituaient chaque pied. Le mètre *monosème* étant l'unité même, nous le connaissons déjà, et par conséquent nous n'y reviendrons pas. Parmi les autres mètres, seules les cinq harmoniques perceptibles ont un caractère propre et original, ce sont les mètres *disème, trisème, pentasème, heptasème* et *ennéasème*. Quant aux mètres *tétrasème, hexasème, octasème,* etc., ils ne sont que des octaves de mètres déjà obtenus, et leur étude se confond avec celle de ces derniers. Cependant ils donnent lieu à des phénomènes particuliers, et nous les étudierons à ce titre dans un chapitre à part intitulé : *Des Renversements*.

CHAPITRE VII.

MÈTRE DISÈME.

30. Si nous *dissimilons* de deux en deux, par une intensité plus grande, les accents composant une série monosème, nous créons une unité d'un ordre supérieur à celle du mètre monosème. Cette nouvelle unité empruntera son nom au nombre 2 et s'appellera *mètre disème,* elle aura avec l'unité monosème fondamentale un rapport d'*identité partielle* que nous exprimerons sous la forme 2/1. Nous avons déjà défini ce rapport, et nous avons vu qu'il n'était autre chose que l'octave. Il n'annule pas le rapport d'identité totale 1/1 qui résulte de la série monosème, mais il le rend implicite, il recule les limites au delà desquelles on rentre dans cette identité indéfinie si semblable au néant. Nous allons figurer par une ligne indéfinie, portant une série de longueurs égales, le mètre monosème dissimilé de deux en deux par une intensité plus grande.



Chacun des points marqués sur la ligne indéfinie que nous avons tracée figure un des coups sonores, un des accents dont la succession uniforme engendre le mètre monosème ; chacun de ces accents annonce donc une durée atomique, chacun d'eux peut être marqué du chiffre 1 ; mais nous avons dit que de deux en deux ces accents résonnaient avec une intensité plus grande, de telle sorte qu'ils embrassent une série de deux atomes et prennent par suite une double valeur. En effet, étant déjà accents du premier degré, ils passent à la dignité d'accents du second degré en conservant néanmoins leur première fonction sans laquelle ils seraient impropres à la seconde. Ils sont à la fois monosèmes et disèmes, et ne pourraient être disèmes s'ils n'étaient originairement mono-

sèmes. Seulement cette nouvelle qualité seule frappe l'esprit, elle l'emporte sur la première, en l'impliquant toutefois. En un mot, dans le mètre disème, l'accent monosème devient implicite de deux en deux et demeure explicite également de deux en deux. A ne considérer que les sensations explicites, on a successivement la perception de l'unité double et de l'unité simple ; cette perception, par laquelle on saisit le rapport d'une unité à celle qui est d'un ordre immédiatement supérieur, est ce que nous appellerons une *cadence métrique;* le signe sensible auquel on la reconnaît est une marche de deux accents hiérarchiquement subordonnés l'un à l'autre ; la marche d'accent 2-1 est la cadence particulière au mètre disème. La cadence est le facteur rythmique du mètre : deux accents d'égale valeur ne peuvent pas constituer de cadence, puisqu'ils ne forment pas de hiérarchie ; aussi le mètre monosème est-il le moins rythmique de tous les mètres, ses accents successifs n'établissent jamais qu'un rapport d'*identité totale*. Le rapport d'identité partielle 2/1 nous fournit l'exemple de la plus simple des cadences ; mais si je considère le rapport de deux unités disèmes successives entre elles, j'aurai la marche d'accents 2-2, c'est-à-dire le rapport d'identité totale 2/2, absence de hiérarchie, de cadence, et par conséquent de rythme. Nous retombons dans la série indéfinie des identités.

31. Pour créer la sensation de la cadence disème, il est nécessaire et suffisant d'exprimer au moins une fois chacun des deux accents qui servent à la rendre sensible. Quelle est la durée qui nous donnera chacun de ces deux accents exprimé au moins une fois? C'est celle de deux atomes, c'est-à-dire celle du plus grand des deux mètres que nous mettons en rapport. Si par conséquent nous découpons quelque part, dans la ligne tracée plus haut, une longueur qui embrasse deux divisions, nous y trouverons une des formes métriques qui sont propres à engendrer la cadence disème. Le mètre monosème, étant répété au moins une fois, est parfaitement déterminé ; quant à l'accent disème, il n'est pas nécessaire de le répéter parce que la façon la plus simple de concevoir un accent qui n'est pas monosème est précisément celle qui constitue le mètre disème, le plus simple de tous après le mètre fondamental. L'audition du retour périodique de l'accent disème n'est pas indispensable pour que l'oreille

induise toute la série. En découpant, comme nous venons de l'indiquer, des durées disèmes dans la série métrique que nous avons figurée par une ligne, nous verrons que la cadence disème ne peut se présenter que sous deux formes :

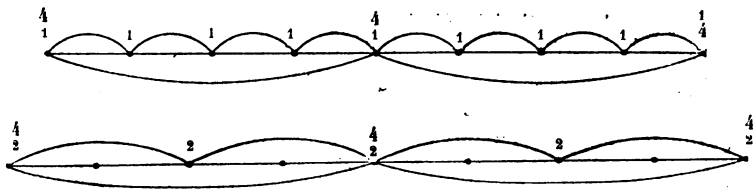
ce qui nous donne les marches d'accents 2-1, 1-2. En notation poétique, le *pyrrhique* avec accent fort sur la première brève dans le premier cas, et sur la seconde dans le deuxième : ⏑⏑, ⏑⏑. Pour battre la mesure de ce mètre, il suffit d'abaisser et d'élever régulièrement la main en marquant l'accent fort disème par la position basse, ce que les Grecs appelaient la *thésis,* et l'accent sous-fort monosème par la position élevée de la main désignée par les Grecs sous le nom d'*arsis*. Les termes de *thésis* et d'*arsis* ont été, il est vrai, employés par quelques métriciens dans un sens inverse, mais presque tous les grammairiens anciens s'accordent à leur reconnaître le sens que nous venons d'adopter. (On trouvera dans la *théorie générale de l'accentuation latine* de MM. Henri Weil et Louis Benloew, p. 98, 99, 100 et 101, une note relative aux mots *arsis* et *thésis,* qui est de nature à éclairer complètement le lecteur sur la confusion à laquelle ces mots ont donné lieu, et sur les causes auxquelles il faut l'attribuer[1].) La thésis et l'arsis étaient marquées, chez les Grecs, soit avec le pied, soit avec la main, mais surtout avec le pied. De là, le nom donné par eux aux unités métriques de formation élémentaire ; ils appelaient *pied* ce que les Allemands nomment un *takt* et ce que nous nommons un *temps*. Seulement, les anciens marquaient l'accent fort et l'accent sous-fort de chaque pied, tandis que dans la musique moderne, on réunit ces pieds dans une seule mesure de 2, de 3, de 4, etc., temps, et on se contente, pour chacun d'eux, de marquer son accent fort. Chez les modernes, la mesure n'est plus un pied, une unité élémentaire, c'est déjà une période, c'est-à-dire une *dipodie*, une *tripodie,* etc.

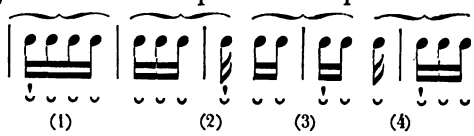
[1] La même question est traitée avec une grande clarté par M. Rudolf Westphal dans ses *Fragmente und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker*. Leipz., 1861, p. 103 et 104.

32. Il peut se faire, dans le cours d'une période, que l'accent monosème ne soit pas exprimé sans que toutefois le mètre cesse d'être disème ; le souvenir de l'atome suffit alors pour aider l'auditeur à mesurer la durée temporelle représentée par le nombre 2. Dans ce cas, nous dirons que l'accent monosème a été *syncopé*.

33. Le mètre tétrasème peut être perçu de deux manières : soit directement dans son rapport avec l'unité, soit indirectement dans son rapport avec le mètre disème. Dans le second cas, le rapport est exactement le même que celui du mètre disème à l'unité.

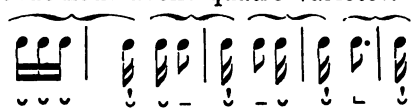
Nous allons tracer les lignes qui nous donneront toutes les formes pour l'un et l'autre cas.



La 1re figure nous met en présence de quatre formes, c'est-à-

dire de quatre positions différentes du temps fort dans le fragment de série qui suffit pour engendrer la sensation du mètre tétrasème. Mais, à chacune de ces formes, correspond un certain nombre de variétés, suivant que l'on syncope ou non les accents monosèmes.

Pour la première forme, nous avons huit variétés, à savoir :

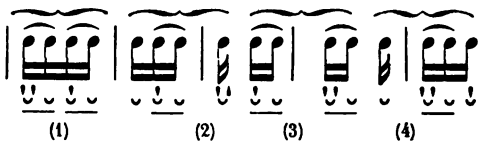
Pour la seconde nous avons quatre variétés.



Pour la troisième, quatre variétés.

Pour la quatrième, quatre variétés.

La deuxième figure nous donne également quatre formes qui sont les suivantes :



Nous indiquons par des signes de liaison tous les accents qui peuvent être syncopés, de sorte qu'il devient facile au lecteur d'induire lui-même toutes les variétés que comporte chaque forme. Nous marquons, en outre, l'accent tétrasème, c'est-à-dire l'*accent fort,* par le signe (ıı) et l'accent disème, c'est-à-dire l'*accent sous-fort,* par le signe (ı). L'accent sous-fort disème marque la seconde moitié de la mesure.

Le mètre tétrasème avec accent sous-fort disème se marque en abaissant et élevant régulièrement la main de façon à partager la durée du mètre en deux parties égales. De là le terme de γένος ἴσον, employé par les Grecs pour désigner ce genre de mesure. Dans le mètre tétrasème avec accent sous-fort monosème, au contraire, l'accent sous-fort n'a pas de place fixe, puisque tous les accents monosèmes peuvent être syncopés à volonté. Il s'ensuit que la mesure peut y être divisée en deux parties inégales par l'*arsis*, tandis que, dans le mètre tétrasème-disème, l'*arsis* frappe régulièrement la troisième brève après l'accent fort.

Le mètre *tétrasème-disème* nous fournit toutes les variétés de spondées, de dactyles et d'anapestes que les Grecs reconnaissaient au mètre tétrasème. Les formes employées par eux de préférence étaient celles qui allongent la syllabe accentuée, telles que les deux variétés du spondée ıı ı, ı ıı, le dactyle et l'anapeste avec accent fort sur la longue ıı ⏑⏑, ⏑⏑ ıı. Quant au dactyle et à l'anapeste avec accent fort sur l'une

des brèves, les Grecs en ont fait un usage moins fréquent, et ne les ont employés que dans des cas assez rares, considérés par les métriciens comme des exceptions. Néanmoins, on en trouve des exemples nombreux dans les chœurs tragiques et comiques ; l'anapeste avec accent fort sur la première brève y est notamment fréquent, il est désigné par les rythmiciens sous le nom de *base anapestique*. Ces formes sont, du reste, aussi répandues que les autres dans la musique moderne et dans le langage, auxquels elles donnent un caractère particulier de vivacité.

Quant au mètre *tétrasème-monosème*, outre les spondées, dactyles et anapestes, il nous fournit des iambes et des trochées dont la longue a la valeur de trois brèves. Tantôt c'est la brève, tantôt c'est la longue qui est accentuée. Les Grecs ne semblent pas avoir connu ce genre de formes qui était en contradiction avec leur théorie du γένος ἴσον, mais il n'est pas prouvé que, sans être notées, elles n'aient pas existé réellement. Quoi qu'il en soit, la musique moderne, aussi bien que le langage, du reste, fait de toutes ces formes un usage constant.

34. En suivant la méthode que nous avons indiquée, il est facile de déterminer également les formes qui résultent du rapport du mètre octasème avec la brève. Nous croyons inutile de les donner ici.

CHAPITRE VIII.

MÈTRE TRISÈME.

35. Le *mètre trisème* simple est engendré par le rapport du nombre 3 avec l'unité ou l'une de ses octaves. Nous avons vu que l'oreille perçoit plus aisément le rapport d'un nombre avec une des octaves de la tonique, qu'avec la tonique elle-même; ce qui, dans le cas présent, nous met en présence non plus d'un rapport d'identité partielle comme 3/1, mais d'un rapport fractionnaire comme 3/2, rapport qui, avons-nous dit[1], ne peut être conçu par l'esprit sans le secours d'un troisième nombre lequel est, soit *le plus grand commun diviseur,* soit *le plus petit commun multiple* des deux premiers. Chacun des deux nombres comparés ayant avec ce troisième un rapport d'identité partielle, la relation que les sens avaient d'abord saisie par rapprochement se trouve ainsi mathématiquement comprise par l'esprit. Le plus grand commun diviseur et le plus petit commun multiple sont donc, en réalité, les deux unités fondamentales grâce auxquelles nous arrivons à percevoir un rapport fractionnaire. Nous savons que le premier trouve son emploi dans l'ordre des perceptions métriques, et le second, dans l'ordre des perceptions tonales[2].

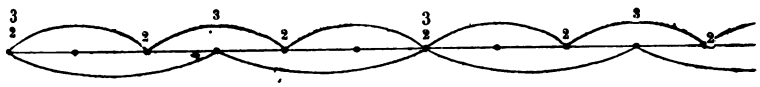
Comme le plus grand commun diviseur est obtenu par une division des deux unités mises en rapport, nous le désignerons sous le nom de *fondamentale analytique. Dans les rapports métriques, c'est toujours la fondamentale analytique qui est la base de la perception.* Comme le plus petit commun multiple, au contraire, est obtenu par une multiplication des deux nombres mis en rapport, nous l'appellerons *fondamentale synthétique. Dans les rapports de l'ordre tonal, c'est toujours la fondamentale synthétique qui est la base de la*

[1] § 18.
[2] §§ 17 et 18.

perception. De là vient que, dans un son accompagné de ses harmoniques, la fondamentale est plus grave que toutes ces harmoniques, c'est-à-dire que sa vibration a une plus longue durée, tandis que, dans un mètre également accompagné de ses harmoniques, le mètre fondamental est le plus aigu, c'est-à-dire que la durée métrique qui le constitue est la plus petite.

36. Afin de rendre sensibles aux yeux les formes métriques affectées par le rapport *trisème-disème,* nous allons figurer graphiquement les fondamentales synthétiques et analytiques communes aux nombres 2 et 3.

Comptons à partir d'un même point temporel une série indéfinie d'unités trisèmes et disèmes, et voyons ce qui se passe.

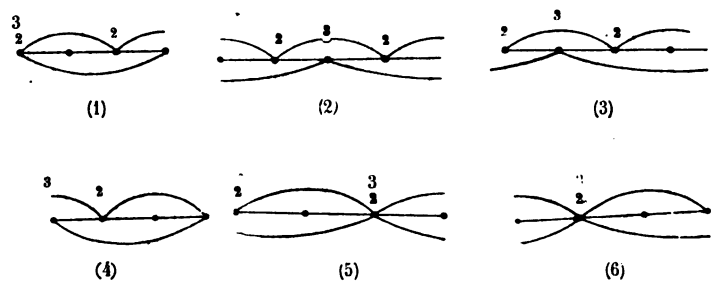


Nous nous apercevons immédiatement que, pour établir une série simultanée, nous sommes obligés d'avoir recours à une unité commune et d'attribuer deux de ces unités au mètre disème, tandis que nous en attribuons 3 au mètre trisème. Cette unité sans laquelle il nous serait impossible de figurer la combinaison en question n'est autre que la fondamentale analytique. Dans le cas présent, cette fondamentale est l'atome. A notre point de départ, nous trouvons réunis les deux accents trisème et disème, mais l'accent trisème se répercute trois divisions plus loin, tandis que l'accent disème se reproduit au commencement de la troisième division. Chacun de ces deux accents a une intensité propre par laquelle il marque d'une façon reconnaissable la durée temporelle dont il annonce le commencement. Lorsque nous arrivons au second accent 2, nous avons la sensation d'un mètre disème qui vient de se terminer, et d'un autre qui commence; à la fin de la première série trisème, nous nous souvenons que le mètre disème commencé une division auparavant n'est pas encore arrivé à sa conclusion, et nous continuons jusqu'à son parachèvement; mais ce faisant, nous avons entamé un deuxième mètre trisème dont l'accent initial partage exactement en deux parties égales la durée du deuxième mètre disème, et quand ce dernier finit, le deuxième mètre trisème n'est qu'au tiers de sa durée. Si nous poursuivons encore jusqu'à la fin de celle-ci,

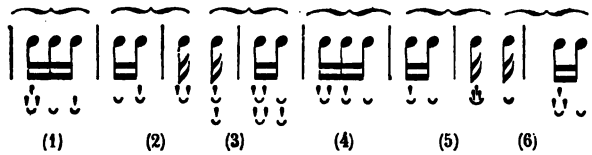
nous entamons de nouveau un mètre disème dont l'accent se répercute deux divisions plus loin, c'est-à-dire au même point que le troisième accent trisème, avec lequel, finalement, il coïncide. De la sorte, les conditions redeviennent identiques à celles du point de départ, et en poussant plus loin la série d'accents trisèmes et disèmes, nous trouvons indéfiniment la reproduction exacte des mêmes phénomènes. Le temps écoulé entre deux coïncidences d'accents n'est autre que le plus petit multiple commun des deux unités trisème et disème.

37. Le mètre trisème représentant la plus grande des deux unités combinées, la durée nécessaire pour que le rapport trisème-disème puisse s'établir est strictement de trois atomes. En effet, un coup d'œil jeté sur la figure précédente permettra de constater que la durée de trois atomes contient au moins une fois chacun des deux accents qui marquent le mètre trisème-disème. Or, du moment que ces deux accents ont retenti à l'oreille, cela suffit pour permettre de saisir le rapport qu'ils expriment.

Le mètre trisème-disème peut par suite donner lieu à six formes rythmiques différentes, suivant que l'on prend pour point de départ des trois atomes qui suffisent à l'établir, l'une ou l'autre des six divisions marquées sur la figure. Ce sont les suivantes :



Pour les rendre plus sensibles, nous les traduisons dans un double système de notation poétique et musicale. Sous le rapport poétique, ces formes rentrent dans le système du mètre nommé, par les Grecs, *trochaïque,* et sous le rapport musical, elles nous fournissent toutes les formes de la mesure à trois temps rapide.



38. Remarquons dès maintenant que la place de l'accent fort dans chacune de ces formes permet de les classer en trois catégories : la 1re et la 4e commencent au 1er temps de la mesure, c'est-à-dire au temps fort ; la 2e et la 5e commencent au deuxième temps de la mesure ; la 3e et la 6e au troisième temps. Si d'autre part, nous les considérons relativement à la place occupée par l'accent sous-fort, nous avons trois nouvelles catégories : la 1re, la 5e et la 6e ont l'accent sous-fort coïncidant avec l'accent fort ; la 3e, la 4e et la 5e ont l'accent sous-fort au 2e temps de la mesure, et la 1re, la 2e et la 3e ont l'accent sous-fort au 3e temps de la mesure.

39. Des diverses places de l'accent sous-fort résultent deux façons de battre la mesure du mètre trisème-disème. Dans les formes où l'accent sous-fort est au troisième temps de la mesure, l'*arsis* ne peut durer qu'un temps et la *thésis* deux temps ; au contraire, dans celles où l'accent sous-fort est au deuxième temps de la mesure, l'*arsis* embrasse une durée de deux temps, et la *thésis* ne s'étend pas au delà d'un temps.

La forme (3) fait double emploi, c'est-à-dire que l'on peut opter, à propos de cette forme, pour telle ou telle catégorie et par conséquent pour telle ou telle façon de battre la mesure, suivant que l'on néglige l'un ou l'autre des accents sous-forts. Ainsi que nous l'avons vu plus haut, il suffit, en effet, pour que le rapport métrique soit perçu, que les accents fort et sous-fort soient exprimés une seule fois dans la forme métrique.

Les deux manières de battre la mesure dont nous venons de parler établissent entre la *thésis* et l'*arsis* un semblant de rapport 2/1. Les Grecs, dans leur théorie, ont été victimes de cette apparence et ont nommé pour cette raison le mètre trisème γένος διπλάσιον (genre double) par opposition avec le γένος ἴσον (genre égal), dans lequel le frappé est égal au levé. D'après notre théorie, le genre double des Grecs établit, non pas le rapport 2/1, mais bien le rapport 3/2, et leur genre égal établit, non un rapport d'égalité, mais le véritable genre double, c'est-à-dire 2/1. Ce système des rythmiciens grecs en

a conduit quelques-uns à n'admettre comme possibles, dans le mètre trisème, que les formes métriques dans lesquelles le frappé durait le double du levé. Attribuant naturellement la plus longue durée au temps le plus fort, ils ne pouvaient admettre des formes dans lesquelles le frappé aurait présidé à une durée moindre que le levé.

Telle n'était pas cependant l'opinion d'Aristoxène; bien au contraire, il pose dans les termes les plus catégoriques le principe diamétralement opposé : à savoir que, dans le pied trisème, tantôt la *thésis* est de deux temps et l'*arsis* d'un temps, et tantôt la *thésis* d'un temps et l'*arsis* de deux temps; ce qui détruit le principe de la longue accentuée à l'exclusion de la brève, et sape par la base cet autre principe en vertu duquel tout rapport rythmique serait constitué par les durées relatives de la *thésis* et de l'*arsis*. Enfin, cette citation d'Aristoxène met hors de conteste la complète indépendance de la quantité et de l'ictus. Ce passage est trop important pour que nous ne le citions pas textuellement : Τῶν δὲ ποδῶν οἱ μὲν ἐκ δύο Χρόνων σύγκεινται τού τε ἄνω καὶ τοῦ κάτω, οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω ἢ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω. (Voir Westphal. *Fragment und Lehrsätze der griechischen Rhythmiker,* p. 33 et p. 129 et 130.)

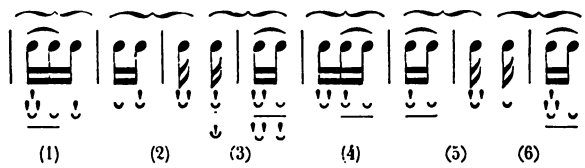
Toutes les personnes qui ont attentivement suivi l'exposition de nos idées comprendront facilement que la portée d'un accent s'étend bien au delà des limites de la syllabe sur laquelle il repose, et que la quantité d'une syllabe ne dépend absolument que de la position de l'accent sous-fort ou atomique exprimé après elle. En un mot, la longueur d'une syllabe n'est pas nécessairement proportionnelle à sa force.

Du reste, comme la nature fait toujours valoir ses droits en dépit de tous les systèmes, la musique grecque nous offre des exemples de mètres trisèmes avec accent sous-fort au deuxième temps de la mesure. On ne peut pas expliquer autrement la *base iambique* si fréquente dans les chœurs tragiques, où le temps fort étant placé sur la brève, le temps sous-fort est attaqué nécessairement avec la longue, au deuxième temps de la mesure, ce qui donne, en notation poétique, ⏑ –, c'est-à-dire la forme (4) indiquée plus haut (§ 37), avec syncope de la syllabe atone. Du reste, est-il bien nécessaire d'avoir recours au témoignage des poètes grecs pour établir l'existence d'une forme qui est des plus fréquentes dans

la musique moderne où elle produit des effets particulièrement gracieux?

Toutes ces formes engendrent également l'organisme trisème-disème. Néanmoins, chacune d'elles a son aspect particulier et reconnaissable pour l'oreille, et il résulte de cette variété dans l'expression du même rapport une grande ressource contre la monotonie. En même temps, cela met à la disposition de la parole un arsenal de formes très commode lorsqu'il s'agit d'adapter aux différents mètres les formes diverses affectées par les mots du langage.

40. En indiquant les syncopes possibles dans chacune des formes, notre notation poétique et musicale se trouvera transformée comme il suit:



Ainsi sont représentées toutes les variétés de formes possibles dans le mètre *trisème-disème*. A savoir : si l'on ne fait pas la syncope des atones, 7 *tribraques* présentant toutes les dispositions d'accents ; deux *trochées,* dont l'un ⏑ (1) a l'accent fort sur la longue et l'accent sous-fort sur la brève, et l'autre ⏑ (5) a l'accent fort sur la brève et l'accent sous-fort sur la longue ; trois *iambes,* dont l'un ⏑ (3) a l'accent sous-fort sur la brève et l'accent fort sur la longue, le 2e ⏑ (4), a l'accent sous-fort sur la longue et l'accent fort sur la brève, et le 3e ⏑ (6), a les accents fort et sous-fort tous deux réunis sur la longue. De toutes ces formes, les seules qui fussent régulièrement admises par les métriciens grecs sont le *trochée* de la forme (1) ⏑, et l'*iambe* de la forme (3) ⏑ auquel on peut ajouter celui de la forme (6) ⏑.

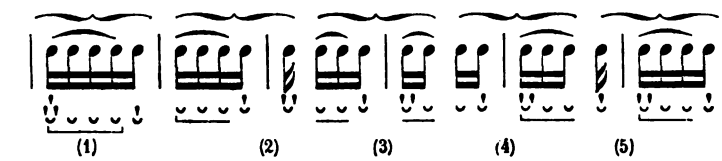
41. Après le mètre trisème, vient, par ordre de complexité, le mètre hexasème qui en est l'octave. Nous n'entrerons pas dans le détail de toutes les formes auxquelles ce nouveau mètre peut donner naissance ; nous nous contenterons de signaler deux d'entre elles qui ont été fréquemment employées par les Grecs et désignées par eux sous les noms de *dactyle* et

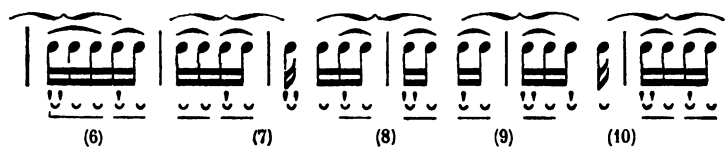
d'anapeste cycliques. Le dactyle cyclique comprend une longue suivie de deux brèves, et inversement l'anapeste cyclique comprend deux brèves suivies d'une longue. Seulement ici la longue n'est plus égale à deux brèves, mais elle est la somme de trois unités, tandis que les deux brèves s'identifient l'une à l'unité elle-même, et l'autre à deux fois l'unité. Cela donne bien un total de six unités.

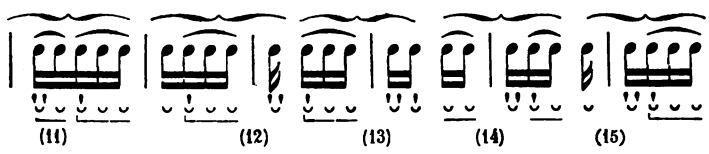
CHAPITRE IX.

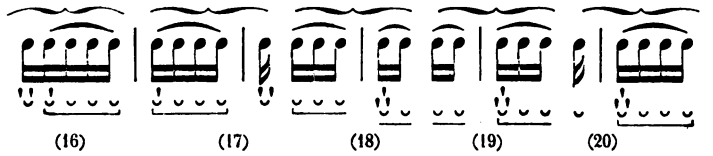
MÈTRE PENTASÈME.

42. L'octave de la tonique la plus propre à faciliter la mesure du mètre pentasème simple, est naturellement le mètre tétrasème. Il en résulte un rapport fractionnaire 5/4 qui correspond à l'accord connu en harmonie sous le nom de *tierce* (*do, mi*). Ce rapport, plus complexe que tous ceux auxquels nous avons eu affaire jusqu'ici, est perçu moins facilement que l'octave et la quinte; aussi, en harmonie, la tierce est-elle classée parmi les *consonances imparfaites*. Pour obtenir les différentes formes de ce mètre, nous suivrons la même marche que plus haut.









Il est facile de trouver les diverses façons de battre cette mesure connue des Grecs, mais employée assez rarement dans la musique moderne. Elles résultent des différentes formes que nous venons d'indiquer.

Le mètre pentasème est ce que les Grecs avaient désigné sous le nom de γένος ἡμιόλιον. Le principal pied engendré par ce mètre était pour eux le *simple crétique* ou *péon* _ ∪ _. Nous savons que son temps fort se trouvait tantôt sur la première longue, tantôt sur la seconde, et son temps sous-fort tantôt sur la seconde, tantôt sur la première :

𝅗𝅥 ∪ 𝅘𝅥, 𝅘𝅥 ∪ 𝅗𝅥.

A savoir : les formes (6) et (13) ci-dessus.

Le nom donné par eux à ce mètre, ἡμιόλιον, vient de ce que dans ces formes, la *thésis* vaut une fois et demie l'*arsis*. Guidés par la fausse théorie qui consiste à vouloir reconnaître un rapport entre la durée de la *thésis* et celle de l'*arsis*, les Grecs en sont arrivés à n'admettre, parmi les différentes formes du mètre pentasème, que celles où le mètre était départagé par l'accent sous-fort de façon à rendre la durée de la *thésis* plus longue que celle de l'*arsis*. En adoptant la forme (1), ils auraient eu une durée de quatre brèves pour la *thésis* et d'une brève pour l'*arsis* (𝅗𝅥 _ 𝅘𝅥), ce qu'ils auraient pu appeler *genre quadruple*, mais trouvant sans doute ce rapport trop disproportionné, ils ont préféré celui de 3/2. En prenant la forme (11) 𝅗𝅥 𝅘𝅥 _, ils auraient eu deux brèves pour la *thésis* et trois pour l'*arsis*, ce qui renversait complètement tous les termes du rapport, et ne pouvait convenir à leur théorie. Nous savons que la place de l'accent sous-fort dans le pied n'influe pas sur le rapport exprimé, que ses variations n'altèrent en aucune façon la valeur intrinsèque du mètre, leur seul effet étant de créer des formes différentes d'une seule et même sensation.

CHAPITRE X.

MÈTRE HEPTASÈME.

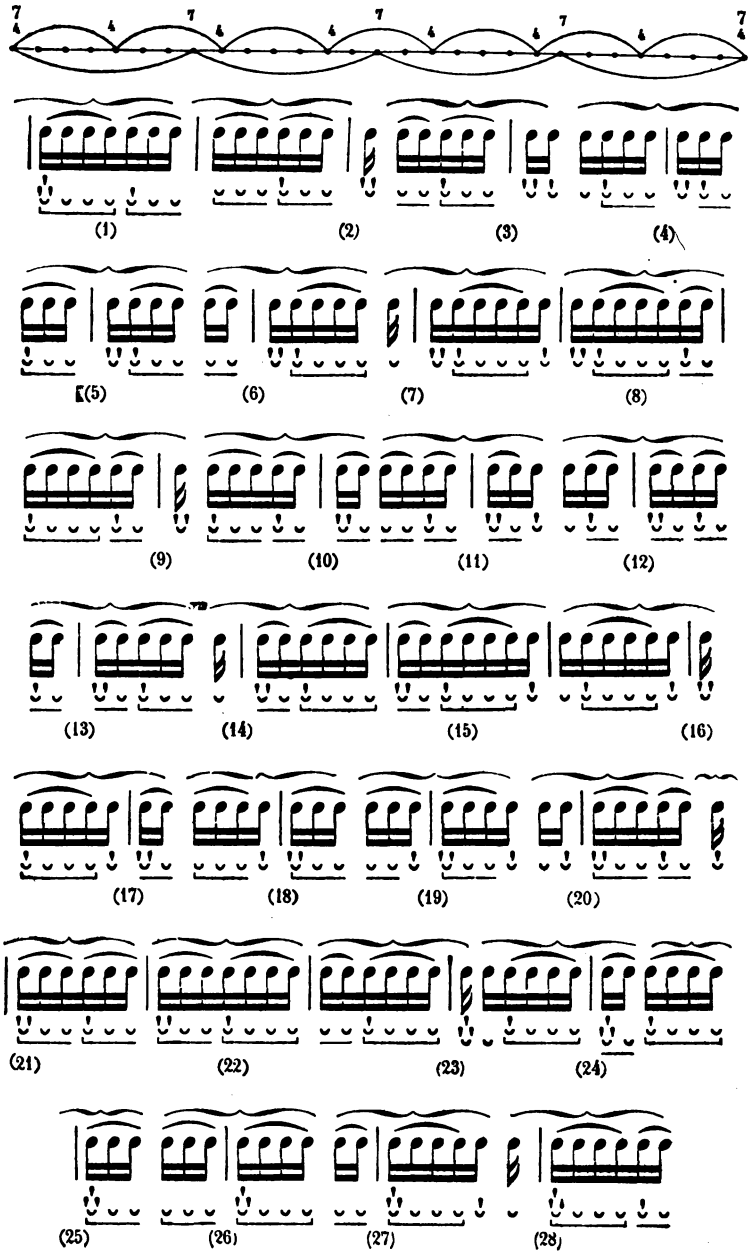
43. L'octave de la tonique la plus propre à nous faire percevoir aisément le mètre heptasème est le mètre tétrasème. Le mètre octasème serait, il est vrai, plus voisin, mais il rendrait la perception moins claire, car il ferait passer le mètre heptasème, auquel il sert de mesure, à l'état de mètre subordonné, et prenant pour lui l'accent fort, il ne lui laisserait que l'accent sous-fort.

De la sorte, le mètre cesserait d'être simple, et ne pourrait plus se passer de dissimilation mélodique. En effet, si le mètre octasème y est rendu clairement sensible par le nombre d'unités dont se compose la forme métrique, il n'en est pas de même pour le mètre heptasème ; un seul coup en révèle l'existence, et, en l'absence de toute dissimilation mélodique, nous serons naturellement portés à percevoir en ce coup, non le commencement du mètre heptasème qui est trop complexe, mais celui du mètre le plus simple possible, c'est-à-dire du mètre tétrasème. Pour détruire complètement l'équivoque, nous serons obligés d'avoir recours à des notes musicales qui déterminent clairement pour l'oreille le mètre heptasème.

Au contraire, en prenant pour comparaison le mètre tétrasème, nous aurons un mètre heptasème marqué par un accent fort, et désigné clairement par le nombre de brèves contenues dans la forme, et un mètre subordonné marqué par l'accent sous-fort, lequel, conçu comme le plus simple qu'il soit possible, sera naturellement tétrasème.

Le rapport ainsi créé est celui de 7/4, et la sensation qu'il engendre est la plus complexe de toutes les sensations métriques simples. L'intervalle correspondant est désigné, en harmonie, sous le nom de *septième mineure*. En raison de la difficulté de sa perception, on l'a rangé parmi les intervalles dissonants.

Pour obtenir les différentes formes de ce mètre, nous suivrons toujours la même marche.



Les différentes façons de battre la mesure à sept temps ressortent des formes précédentes.

Ce mètre désigné par les Grecs sous le nom de γένος επίτριτον, parce que celle de ses formes qu'ils employaient le plus souvent établissait entre le *frappé* et le *levé* un semblant de rapport 4/3, n'était du reste usité par eux que passagèrement.

CHAPITRE XI.

MÈTRE ENNÉASÈME.

44. Pour aider la perception du mètre ennéasème, on a recours soit au mètre tétrasème, soit au mètre octasème. Il en résulte les rapports 9/4, 9/8, qui correspondent, le premier à l'intervalle connu en musique sous le nom de *neuvième* et que l'on pourrait appeler aussi la *double quinte,* puisqu'il est la quinte de la quinte, et le second à l'intervalle connu sous le nom de *seconde majeure.* Ces intervalles sont rangés par les musiciens parmi les intervalles dissonants. La cause en est, soit dans la grande disproportion qui existe entre la durée du mètre à mesurer et celle du mètre auquel on le compare, soit dans la grande disproportion qui existe entre le mètre qui sert de terme de comparaison et l'unité.

Comme les variétés de ce mètre sont assez nombreuses et que, du reste, les Grecs ne l'ont employé que sous forme de tripodie trisème, nous nous abstiendrons de les donner. Du reste, le lecteur désireux de les connaître pourra facilement les obtenir en suivant la méthode que nous avons pratiquée jusqu'ici.

Le nombre 9 a ceci de particulier que, seul parmi les cinq harmoniques perceptibles, il n'est pas un nombre premier, mais le carré d'un nombre premier; aussi peut-on le considérer à un double point de vue, comme simple et comme *amplifié*[1]. Simple comme faisant partie des 5 harmoniques perceptibles, *amplifié* comme résultant du produit d'une harmonique perceptible par elle-même. La sensation qu'il cause peut tour à tour être envisagée à ce double point de vue.

[1] Le lecteur verra, dans notre chapitre de l'*amplification,* quel est le sens que nous attachons à ce mot : *amplifié.*

CHAPITRE XII.

DU RENVERSEMENT.

45. Parmi les mètres simples, nous avons étudié jusqu'à présent ceux qui avaient pour terme de comparaison l'octave de la tonique immédiatement inférieure en durée métrique; nous avons réservé, pour les étudier à part, les cas où le mètre à percevoir est mis en rapport avec une octave de la tonique supérieure à lui-même en durée métrique. Nous avons, par exemple, étudié le mètre trisème comparé au mètre disème, mais nous n'avons pas encore vu ce qui résultait pour la sensation du rapport des nombres 3 et 4.

Nous avons déjà donné, à propos du mètre heptasème, la raison pour laquelle nous ne rangions pas ces combinaisons parmi les mètres absolument simples, bien qu'elles se conforment à la définition que nous avons faite des mètres simples, à savoir: *que tout mètre est simple par rapport à la tonique ou l'une de ses octaves*. Nous savons que ces mètres, malgré leur simplicité réelle, nécessitent une dissimilation mélodique, sans laquelle ils seraient pris pour d'autres plus simples. Dans le mètre trisème avec mesure tétrasème, l'oreille perçoit clairement le nombre 4 qui est marqué par un accent fort; mais l'accent sous-fort, qui devrait servir à déterminer le nombre 3, ne déterminera en réalité, pour notre oreille, que le nombre 2 ou le nombre 1, si nous n'avons recours à une dissimilation mélodique qui rende impossible toute perception autre que celle du nombre 3.

Cette intervention nécessaire de la dissimilation mélodique nous fait considérer la combinaison tétrasème-trisème comme étant moins simple que la combinaison trisème-disème. Dans l'un et l'autre cas, nous percevons le nombre 3; dans l'un et l'autre cas, nous avons recours pour le percevoir à une octave de la tonique; mais dans l'un, le nombre qui nous sert de

terme de comparaison est plus petit que le nombre à percevoir, et dans l'autre il est plus grand.

Dans un cas, le nombre 3 a pour lui toute l'importance, il est marqué par un accent fort, il domine, il frappe l'attention; dans l'autre, c'est sa mesure qui prend le rôle principal, ne lui laissant qu'une importance tout à fait subordonnée, et le réduisant à n'être plus marqué que par un accent sous-fort. Le mètre qu'il s'agit de percevoir, celui qui devrait frapper l'attention, est relégué au second plan; l'esprit le considère comme devant servir à la mesure de l'autre mètre dont la portée est supérieure, et comme cet autre mètre est lui-même une octave de la tonique, il voit naturellement dans le premier un mètre plus simple encore, c'est-à-dire une octave de dimension moindre, une octave plus voisine de la tonique. En effet, bien que les octaves aient avec la tonique une identité presque complète, il suffit qu'il y ait une restriction, quelque petite qu'elle soit, à la perfection de cette identité, pour qu'elle aille en décroissant à mesure qu'on s'éloigne de la tonique; il n'y a donc pas lieu de s'étonner que le nombre 8 soit moins propre à représenter l'unité que le nombre 4, et *a fortiori* que le nombre 2; d'où il suit que par l'intermédiaire du nombre 2 nous percevons le nombre 3 plus directement que par celui du nombre 4.

46. Tout rapport d'un nombre perceptible avec l'octave de la tonique immédiatement supérieure, est ce que l'on nomme en harmonie, un *renversement d'intervalle*. Chacun des intervalles engendrés par le rapport d'un nombre perceptible avec l'octave de la tonique immédiatement inférieure a son renversement. Il faut en excepter toutefois l'intervalle 9/4 (*neuvième*), dont le renversement 9/16 nous ferait sortir des limites de la perception. C'est pourquoi, en harmonie, le renversement de la neuvième est strictement défendu, c'est-à-dire que la neuvième doit toujours être à la mélodie[1]. Cette

[1] Il est également interdit de frapper l'harmonique 10, quoiqu'elle soit perceptible, en même temps que l'harmonique 9 (*re*$_3$ *mi*$_3$). Cela tient à ce que l'intervalle d'un ton majeur ainsi engendré est assez petit et donne naissance à des battements intolérables pour l'oreille (voir, pour la théorie des battements, l'ouvrage de Helmholtz intitulé : *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives*. Traduction Guéroult, G. Masson, éditeur. Paris, 1874). De même les notes *do*$_3$ et *ré*$_3$ ne peuvent être frappées simultanément.

explication découle naturellement de notre théorie des *harmoniques perceptibles*.

Tous les autres intervalles ont chacun un renversement, l'intervalle de quinte 3/2 a pour renversement la quarte 3/4, la tierce majeure 5/4 a pour renversement la sixte mineure 5/8, la septième mineure 7/4 a pour renversement la seconde majeure 7/8. L'intervalle de septième mineure 7/4 étant le plus dissonant de tous les rapports perceptibles, son renversement ne peut aussi manquer d'être très dissonant (la septième mineure est plus souvent sur *dominante* que sur *tonique*; nous verrons plus tard quelle en est la raison).

47. Bien que les renversements créent en apparence des intervalles nouveaux, ils n'engendrent dans la réalité aucune sensation nouvelle, et ne sont qu'une manière moins simple de mesurer un même nombre. Que je prenne le nombre 2 ou le nombre 4 pour les comparer au nombre 3, c'est toujours le nombre 3 que j'ai en vue, c'est toujours l'unité qui me sert de mesure. La quarte ne diffère donc pas essentiellement de la quinte; comme elle, elle sert à rendre sensible le nombre 3; comme elle, elle le rend sensible par son rapport avec la tonique représentée par une de ses octaves; seulement, l'opération par laquelle elle devient sensible est renversée, puisque le nombre 3 perçu par rapport de *quinte* entre en combinaison avec l'octave qui lui est immédiatement inférieure, tandis que par rapport de *quarte*, il entre en combinaison avec l'octave qui lui est immédiatement supérieure.

La quinte et la quarte prises par rapport à la tonique donnent par conséquent un seul et même nombre 3 (*sol* tonal et *fa* métrique).

C'est établir une étrange confusion que de chercher la quarte dans la série ascendante des notes comme l'ont fait la plupart des théoriciens de l'harmonie; la vraie quarte de *do* par exemple n'est pas *fa*, mais *sol*, et elle est identique à la quinte de *do*. L'intervalle *do, fa*, fait partie non du ton de *do*, mais du ton de *fa*, il est le renversement de la quinte *fa, do*. Ce qui a pu contribuer à établir cette confusion, c'est que l'on a d'autre part un intervalle de quarte à peu près identique à celui qui nous occupe en ce moment, et qui est formé par le rapport de la septième de dominante avec la tonique. Cette nouvelle quarte est engendrée par le nombre 7 *amplifié*, c'est-

à-dire multiplié par 3[1] et nous transporte du domaine de l'unité 1 dans le domaine de l'unité 3 ; l'intervalle *do fa* ainsi considéré correspond au rapport numérique 21/16, et non au rapport 4/3 de la quarte obtenue par le renversement de la quinte. Réduits au même dénominateur, ces deux rapports nous donnent 63/48 et 64/48 ; il en résulte entre les deux quartes le rapport 64/63, qui correspond à un intervalle plus grand que le *comma*.

Ce que nous venons de dire anticipe sur nos chapitres de l'*amplification* et de la *tonalité ;* au point où en est notre théorie, nous ne nous sommes peut-être pas exprimé d'une façon suffisamment claire pour tous, mais nous n'avons pas cru pouvoir nous dispenser de toucher dès maintenant à cette question, afin de prévenir les objections qui auraient pu nous venir de la part des musiciens. Ce qui est vrai du renversement de la quinte est aussi vrai de tous les autres renversements.

48. Nous nous abstiendrons de donner toutes les formes engendrées par les renversements, parce que nous voulons nous borner à donner les formes des mètres les plus simples. Celles-ci, en effet, offrent un certain intérêt à cause des formes de pied usitées par les Grecs ; les renversements au contraire, ne pouvant pas se passer de la dissimilation mélodique, sont impropres à engendrer des pieds et, comme nous le verrons bientôt, ne peuvent former que des périodes. Du reste, le lecteur désireux de connaître ces formes pourra toujours les obtenir par notre méthode.

---

[1] En effet, la note *fa* est la quinte de *si* ♭, tandis que *si* ♭ est la septième de *do*.

C. — Mètres complexes.

CHAPITRE XIII.

49. Les *mètres simples* sont engendrés par le rapport direct de tout nombre perceptible avec la tonique ou l'une de ses octaves; les *mètres complexes* sont engendrés par le rapport de tout nombre perceptible avec toute autre unité que la tonique. Si pour percevoir 5, au lieu de prendre pour terme de comparaison le nombre 4, nous prenons le nombre 3, nous créons un mètre complexe, parce que le nombre 3 lui-même ne peut être perçu directement, mais seulement dans son rapport avec la tonique.

Tous les mètres complexes sont naturellement donnés par les cinq harmoniques perceptibles et leurs renversements. Nous pouvons avoir dans un même mètre un rapport de 3, 4 et même 5 nombres, se servant graduellement de moyen de mesure par ordre de complication décroissante: le nombre 7, par exemple, pourra être comparé au nombre 5, lequel pourra devenir perceptible par l'intermédiaire de 3, et celui-ci enfin aura pour mesure la tonique. Tous les nombres perceptibles pourront ainsi être mis en rapport entre eux deux à deux, trois à trois, quatre à quatre, cinq à cinq ; de même tous ceux de leurs redoublements qui ne sortent pas des limites des harmoniques perceptibles. Il sera toujours facile, à première vue, de reconnaître si un redoublement est possible ou non, puisqu'il suffira de s'assurer si le nombre obtenu par lui est inférieur ou supérieur à 14.

D. — Amplification.

CHAPITRE XIV.

DE L'AMPLIFICATION EN GÉNÉRAL.

50. Dans toutes les combinaisons étudiées jusqu'à présent, nous avons toujours eu pour fondamentale analytique l'*unité simple,* c'est-à-dire l'*atome;* ce n'est pas à dire que cette fondamentale ne puisse pas avoir d'autres valeurs. Quelle que soit son étendue, rien ne sera changé au rapport exprimé par les combinaisons. Il suffit, somme toute, que cette étendue soit telle qu'en la prenant pour unité, les rapports auxquelles elle sert de mesure ne sortent pas des limites perceptibles. Cette condition étant observée, notre unité métrique cesse d'être un atome, pour devenir une unité plus grande susceptible elle-même de divisions, et les combinaisons qu'elle rend possibles prennent des proportions suffisantes pour être désignées sous le nom de *périodes.*

Nous pouvons donner à la fondamentale analytique autant de durées différentes qu'il y a de nombres élémentaires perceptibles, c'est-à-dire que nous pouvons, dans les combinaisons étudiées jusqu'à présent, donner à cette fondamentale les valeurs 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12 et 14. C'est ce fait de l'extension de l'unité première par sa transformation en l'une quelconque des durées précédentes que nous désignons sous le nom d'*amplification.*

Nous avons 5 amplifications différentes, à savoir les amplifications par octaves, par quintes, par tierces, par septièmes et par neuvième. Chacune d'elles a son caractère particulier, et nous pouvons, dès à présent, les ranger par ordre de simplicité, c'est-à-dire par degré de parenté plus ou moins grande avec la tonique. En premier lieu, nous aurons l'amplification par octaves, c'est-à-dire par 2, 4 ou 8.

L'amplification par quintes, c'est-à-dire par 3, 6 ou 12,

vient en second lieu. Elle engendre une fondamentale analytique dont le rapport avec la fondamentale primitive est, après l'octave, le plus simple de tous. C'est avec elle que commence véritablement l'amplification proprement dite, c'est-à-dire l'amplification qui apporte un nouvel élément aux combinaisons déjà obtenues.

L'amplification par quintes forme avec l'amplification par octaves un système d'unités métriques qui ont une grande affinité les unes pour les autres. On passera avec la plus grande facilité de l'une à l'autre ; mais, toujours, l'amplification par octaves nous apparaîtra comme étant la plus aisément perceptible, et l'amplification par quintes comme apportant un élément de complication qui rend nécessaire le retour à la simplicité, c'est-à-dire à l'octave. Ces alternatives de simplicité et de complication donnent aux mètres une force d'attraction qui fait le mouvement et la vie des périodes.

Le système engendré par la combinaison de l'amplification par octaves et de l'amplification par quintes constitue ce que nous appellerons la *tonalité métrique*. Quant aux autres amplifications, elles sont de plus en plus difficilement perceptibles et engendrent, dans leur alternance avec l'amplification par octaves, des rapports beaucoup moins simples.

CHAPITRE XV.

DU PIED.

51. Nous avons dit plus haut que l'amplification, en constituant une fondamentale analytique divisible, transformait l'atome primitif en une unité complexe. Suivant le genre d'amplification auquel nous avons recours, cette unité peut être de 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, etc. atomes, c'est-à-dire disème, trisème, tétrasème, etc. Chacune de ces unités concourt à la formation du mètre total, au même titre que, dans les mètres primitifs, l'atome concourait à la formation de l'accord métrique. Cette unité d'un nouveau genre a donc une double nature : d'une part, elle est fondamentale et simple par rapport à la période totale, et d'autre part, elle est totale et complexe par rapport à l'atome fondamental. Chacune d'elles peut donc, suivant qu'elle se compose de 2, 3, 4, 5, etc. atomes, donner lieu aux mêmes rapports métriques que ceux étudiés par nous à propos des mètres disème, trisème, etc.

Ces unités fondamentales quant à la période, et complexes quant à l'atome, sont ce que nous appellerons le *pied*. Le *pied* pourra être *disème, trisème, etc.*

Le pied n'admet que les mètres simples ; il ne peut contenir qu'un accent fort et un accent sous-fort, sans compter cependant l'accent monosème, autrement dit l'*accent tonique*. Cette simplicité du pied est nécessaire, parce que c'est sur lui que repose toute la période. Il doit être aisément perçu dès l'abord, afin que l'attention puisse se porter sur les combinaisons dont il est la source.

Pour donner une idée claire de ce qui précède, nous allons choisir pour exemple l'amplification de l'une des formes du mètre trisème-disème.

Soit la forme (2) :

Au moyen de l'amplification par trois, nous triplons chacun des atomes du mètre primitif, nous le transformons en un pied trisème :

Si, au lieu de garder chaque pied sous la forme indivisible que nous lui voyons ci-contre, nous voulons lui faire exprimer à son tour un rapport, nous avons à choisir pour chacun entre les différentes formes du mètre trisème-disème.

Prenons par exemple la première forme. En remplaçant dans chaque pied la notation par celle de cette forme

nous obtenons ce qui suit :

Par suite de cette transformation, le pied qui était auparavant trisème, avec syncope de tout accent subordonné, est devenu trisème-disème. L'accent fort du pied occupe son premier temps et l'accent sous-fort son troisième temps. Quant à l'accent fort du mètre amplifié, il est placé sur le premier temps du troisième pied de la période, de même que, dans le mètre primitif, il était placé sur le troisième atome de la forme métrique.

Nous avons donc un organisme reposant sur un double système de composition: la composition élémentaire, c'est-à-dire celle qui crée les éléments dont la réunion constitue la période totale, en un mot la composition du pied, et la composition générale, c'est-à-dire celle qui groupe les différents pieds en les soumettant à une hiérarchie métrique qui constitue la période. Il en découle un double système de cadences : les cadences intérieures de chaque pied que nous pouvons appeler les *cadences élémentaires,* et les cadences de la période, qui seront les *cadences générales*. Nous remarquons de plus que les accents généraux concordent toujours avec le temps fort du pied, de telle sorte que la syllabe sur laquelle porte ce temps fort joue un double rôle, élémentaire dans le pied, et

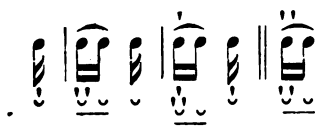
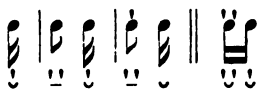
général dans la période. Il est bon d'observer également que la forme métrique adoptée pour le pied n'est pas nécessairement la même que celle de la période. En effet, dans l'exemple précité, nous avons adopté pour le pied la première forme, tandis que la période nous présente la seconde forme du mètre trisème-disème.

Comme le temps fort du pied ne concorde pas toujours avec le premier atome de la forme, le mètre amplifié ne se présentera pas constamment sous l'aspect que nous lui voyons dans l'exemple précédent; il arrivera souvent que chaque pied sera à cheval sur la mesure. Si, par exemple, en conservant pour le mètre amplifié la forme (2) déjà employée plus haut, nous adoptons pour le pied la forme (3), notre mètre se présentera sous l'aspect suivant :

Les barres qui séparent chaque mesure servent à indiquer la place du temps fort du pied, et non pas à marquer les séparations entre les pieds, puisque les formes des différents mètres ne commencent pas nécessairement toutes au temps fort. Pour plus de clarté, nous isolons par une parenthèse la forme de chaque pied.

Dans l'exemple précédent, chaque pied contient théoriquement deux temps sous-forts; or nous avons vu que la cadence métrique est suffisamment marquée par un accent représentant chacun des mètres combinés; nous pourrons donc, sans inconvénient pour la clarté de la cadence, syncoper un des deux accents sous-forts, et comme nous ne pouvons syncoper le premier, puisque c'est celui qui commence la forme et qu'il doit nécessairement être exprimé, nous syncoperons le deuxième, ce qui donnera à la période un aspect nouveau et nous la présentera sous la forme d'une tripodie iambique.

Il n'est pas nécessaire d'adopter la même forme pour chacun des pieds d'une période amplifiée, mais ce qui est indispensable, c'est que, si l'on change de forme, on en prenne

une qui commence au même temps de la mesure, sans quoi la succession métrique serait rompue. Nous pourrons par exemple, dans la période précédente, faire alterner la forme (3) avec la forme (6), adopter tantôt l'une, tantôt l'autre, et lui faire subir les diverses transformations qui suivent :

ou bien

ou bien

La faculté que l'on a de faire ou de ne pas faire la syncope permet une très grande variété de pieds.

52. L'emploi de telle ou telle forme de pied n'est pas indifférent au point de vue de l'expression : en général, les formes qui ont l'accent sous-fort au deuxième temps de la mesure, et qui par conséquent nous forcent à mettre le temps fort sur une brève, demandent un plus grand effort de la voix, elles paraissent plus vives que les formes dans lesquelles le temps sous-fort est au troisième temps de la mesure. Par conséquent, toutes les fois qu'en parlant, on ne veut pas produire l'impression d'une marche particulièrement alerte, on sera naturellement porté à choisir ces dernières formes, c'est-à-dire, à mettre une longue sous le temps fort. Il est tout naturel qu'il en soit ainsi, car c'est nécessairement après le temps fort que la voix éprouve le besoin de faire une pause ; aussi les formes normales, et en même temps les moins expressives, sont-elles celles qu'affectionnaient les Grecs, celles dans lesquelles le trochée et l'iambe ont tous deux le temps fort sur la longue.

Il en est de même pour les autres sortes de pieds, tétra-

sème, pentasème, etc., où la vivacité exprimée par la brève accentuée sera d'autant plus grande que le pied sera plus long. Les différentes places que pourra occuper l'accent sous-fort dans ces pieds marqueront les différents degrés de vivacité exprimés par la forme. Plus l'accent sous-fort reculera vers les derniers temps de la mesure, moins la vigueur d'expression sera grande ; plus il suivra de près l'accent fort, plus l'expression aura de nerf. En un mot, les formes avec brèves accentuées ont un caractère martelé, pressant, tandis que les autres ont, suivant les cas, une expression plus ou moins calme ou solennelle : ce sont les formes normales.

53. Le pied ne peut pas dépasser certaines dimensions assez restreintes : pour la succession des pieds, de même que pour le rapport de deux mètres simultanés, la sensation est soumise à certaines lois d'approximation qui ne permettent pas à la longueur absolue du pied de varier d'une façon trop disproportionnée. Si à un pied trisème, par exemple, succédait un pied heptasème, la transition brusque qui s'ensuivrait serait tout à fait contraire à la loi des sensations métriques. Pour rendre une telle succession possible, il faut que les dimensions du premier se rapprochent de celles du second, et c'est ce que l'on obtient en doublant sa durée, c'est-à-dire en le remplaçant par son octave 6. De la sorte, on passe, dans la succession, de la dimension 6 à la dimension 7 sans heurt ni saut trop grand. Ce que nous venons de dire pour ces deux pieds peut également s'appliquer à tous les autres.

Jusqu'à ce jour, la théorie musicale n'a pas tenu compte de l'existence des pieds 5, 7 et 9, qui existent cependant en réalité. Dans l'écriture, ils ont été confondus avec les pieds tétrasèmes, héxasèmes et octasèmes dont ils ne diffèrent, en durée totale, que d'un atome ou *double croche* dans notre système de notation. On sait que nous appelons *pied* ce qui pour les musiciens modernes s'appelle un *temps frappé,* la mesure tout entière, telle qu'ils l'entendent, étant non un pied, mais une période. Seule la mesure de valse fait exception.

Malgré cette confusion purement orthographique, les pieds pentasèmes, heptasèmes et ennéasèmes (5, 7 et 9) n'en font pas moins valoir leurs droits dans l'exécution. Guidé par la justesse de son oreille, le chanteur ou l'instrumentiste les

fait entendre lorsque la mélodie les réclame. Le compositeur lui-même sent toute l'insuffisance de la notation théorique, et cherche à y suppléer en surchargeant généralement son texte d'indications de nuances, ou d'artifices d'écriture.

CHAPITRE XVI.

DE L'AMPLIFICATION HOMOGÈNE

54. Toute forme métrique élémentaire est susceptible de toutes les amplifications, ce qui nous permet de déduire de chaque mètre primitif onze sortes de périodes générales, c'est-à-dire onze périodes dans chacune desquelles le pied pourrait avoir les durées suivantes : 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 12, 14. Chaque sorte de période elle-même comporte autant de variétés qu'il y a de formes différentes dans le mètre primitif, et chaque variété embrasse autant de cas particuliers que le pied sur lequel la période est basée prend de formes diverses. Si nous amplifions par 3, par exemple, le mètre tétrasème-trisème, comme ce mètre comporte douze formes différentes, cela nous donnera douze variétés de périodes, et comme le pied trisème-disème qui résulte de l'amplification par 3 comporte lui-même six formes différentes, il en résulte pour chaque variété six cas particuliers, soit au total soixante-douze formes d'amplification. Si maintenant, nous considérons que dans chacune de ces formes nous pouvons *ad libitum* employer ou négliger la syncope, on voit quelle infinie variété nous obtiendrons. Mais cela n'est pas tout, car nous avons vu plus haut qu'on peut, pour chaque pied d'une même période, choisir une forme différente, pourvu que tous les pieds de la période représentent une forme commençant au même temps de la mesure. Nous trouvons donc, pour une des amplifications les plus simples, un nombre de formes particulières pour ainsi dire incalculable.

55. L'amplification des mètres disèmes donnera des *dipodies,* celle des mètres trisèmes des *tripodies*, celle des mètres tétrasèmes des *tétrapodies*, etc. Ces dipodies, tripodies, etc. seront *disèmes, trisèmes,* etc., suivant que nous aurons employé l'amplification par 2, 3, etc.

Nous désignons sous le nom d'amplification *homogène,*

celle qui multiplie également chacune des unités du mètre primitif, et engendre une période dans laquelle tous les pieds composants sont empruntés au même mètre, c'est-à-dire où tous les pieds sont uniformément disèmes, trisèmes, etc.

L'amplification homogène est très fréquente lorsqu'elle crée des périodes disèmes, trisèmes et tétrasèmes, ou plutôt lorsqu'elle se fait par octaves et par quintes. Ces sortes d'amplification correspondent en effet aux expressions les plus calmes, les plus exemptes de passion, et l'on peut facilement séjourner dans l'une d'elles sans éprouver le besoin de changer de mètre. Mais l'amplification quintuple, qui donne naissance à des pieds pentasèmes, et l'amplification par 7, qui engendre les pieds heptasèmes, marquent un degré de passion de plus en plus grand, l'effort qu'elles exigent pour être comprises les rend généralement impropres à la formation de phrases homogènes. Le besoin d'un rapport plus simple se fait promptement sentir et rend nécessaire le passage à une forme de pied soit tétrasème, soit trisème, soit même disème, dans laquelle l'oreille, aussi bien que la voix, trouve un repos relatif.

56. Le mètre trisème, lui-même, ne s'accommode pas aussi parfaitement de l'amplification homogène que les mètres disèmes, tétrasèmes et octasèmes. Ces derniers, constituant l'amplification la plus simple, s'emploient sans inconvénient d'une façon continue, sans que l'on éprouve de tendance pour passer à d'autres mètres. Mais cette absence de toute tendance vers une simplicité plus grande, engendrant une grande régularité, est la source d'une grande monotonie. Elle fournit les combinaisons métriques les plus dépourvues d'expression, les plus banales, et la symétrie mathématique qui les caractérise enlève à ces sortes de périodes toute espèce d'originalité.

Cette banalité est surtout sensible lorsqu'on n'a affaire qu'à des dipodies, tétrapodies ou octapodies. Là, comme notes métriques, on ne trouve que l'octave : octave dans la constitution de la période, octave dans le pied. Il n'en est pas moins vrai que l'octapodie, la tétrapodie et la dipodie seront les mètres amplifiés qui viendront toujours le mieux sous forme de conclusion, parce que les pentapodies, hexapodies, etc., fussent-elles composées de pieds tétrasèmes, engendrent une tendance vers une période plus simple, qui, en dernière analyse, ne peut être que la tonique.

57. L'amplification par quintes, tout en comportant très bien des périodes d'une forme homogène, n'est pas aussi exempte de tendances que l'amplification par octaves : une période composée de pieds trisèmes n'a pas un caractère complètement conclusif, elle nous laisse le désir d'une plus grande simplicité de rapports, et lorsqu'elle est terminée, nous sentons je ne sais quoi d'inachevé qui nous montre que nous n'avons pas affaire à une conclusion normale. Lorsqu'on veut suivre cette tendance engendrée par une période trisème, on se trouve naturellement porté à la faire suivre d'une période tétrasème quelconque qui, à son tour, créera une tendance vers la tonique métrique, laquelle constitue la conclusion normale du discours. Le fait correspondant de l'harmonie s'appelle en musique une résolution.

Dans les valses par exemple, où la mesure à *trois temps* c'est-à-dire le pied trisème, est employée d'une façon non interrompue, où, par conséquent, se succèdent des périodes trisèmes constamment homogènes, l'emploi de l'amplification par quinte se soutient très bien tant que l'on n'arrive pas à la conclusion du morceau. Néanmoins, il y a dans le mouvement de la valse quelque chose de haletant qui atteste un rapport métrique d'une certaine complication, qui fait désirer un rapport plus simple. Lorsque le morceau se termine, on ne peut passer brusquement de ce mouvement haletant à un repos complet, la tendance vers un mètre plus simple demande impérieusement à être satisfaite, le mouvement s'accélère ou se ralentit au point de se transformer, et de passer effectivement de la mesure à 3 temps à la mesure à 2 temps, qui correspond à notre mètre octasème, tétrasème ou disème. Tous les finales de valse se trouvent dans le même cas ; il ne faut pas se laisser tromper par la notation musicale qui continue en mesure à trois temps, les exécutants prennent naturellement le mouvement de la mesure à deux temps. La mélodie est du reste telle, que ce changement peut s'effectuer très facilement. La notation n'est plus qu'une convention, elle n'est à trois temps que pour les yeux, et afin d'épargner un changement de mesure dans l'écriture.

58. Nous trouvons donc deux sortes d'amplification homogène se présentant chacune avec un caractère bien distinct. L'une, l'amplification par octaves, se suffit à elle-même, elle n'a pas besoin de chercher en dehors d'elle sa conclusion

normale; mais, par cela, elle est dépourvue de tendance, le mouvement dont elle est animée a quelque chose de parfait dans sa régularité qui le rend trop semblable à l'immobilité. C'est de toutes les formations métriques la moins complexe, la plus immédiatement saisissable, celle qui coûte à notre oreille le moins d'efforts, celle qui se rapproche le plus de l'idéal de régularité mathématique, mais en même temps, et par ce fait même, la moins animée, la moins mouvementée, la moins vivante en un mot. La simplicité qui la caractérise est telle que l'oreille se sent immédiatement introduite dans un monde de convention.

Les produits naturels ne se présentent jamais à nous avec cette simplicité tout idéale, aussi nos sens ne s'y trompent-ils pas, et chaque fois qu'ils perçoivent des phénomènes aussi simples et aussi faciles à analyser, reconnaissent-ils immédiatement l'œuvre artificielle de l'homme. Ce n'est pas à dire que des formations métriques plus complexes, telles qu'elles se présentent dans la langue parlée, ne soient elles aussi l'œuvre de l'homme ; mais elles sont une œuvre naturelle, inconsciente, incompréhensible pour son auteur lui-même, dont l'analyse lui paraît comme impossible à faire. Elles ne sont perçues par lui que dans une synthèse générale qui produit sur son oreille un effet saisissant, laisse une impression de vie et de mouvement, et s'associant à toutes les les émotions secrètes de l'âme humaine, communique au milieu qui l'entoure les vibrations intimes dont elle semble agitée. Là nous nous sentons en présence de cette nature que nous percevons sans la comprendre, qui produit sur nos sens une impression indéfinissable, claire par la vivacité des images qu'elle évoque, obscure par la complexité des moyens mis en œuvre pour obtenir des effets si merveilleusement nets. Par conséquent, s'il est vrai de dire que la métrique naturelle du langage est l'œuvre de l'homme, cette œuvre est essentiellement inconsciente et involontaire, elle est un produit naturel de son être, incompréhensible pour lui comme son être lui-même, elle est l'œuvre de l'homme comme les plantes et la verdure sont l'œuvre de la terre, et ne ressemble en rien à ces autres produits humains issus de la volonté de celui qui les crée, et dont la grande simplicité atteste la faiblesse du génie de l'homme. A cette faiblesse se joint un besoin de clarté qui le porte à réaliser le simple dans ses créations, comme à le rechercher, où il n'est pas,

dans celles de la nature. La simplicité est une invention de l'esprit humain, un idéal dû à l'effort qu'il fait pour embrasser la complexité des phénomènes ; il la cherche et la sent dans la multiplicité des produits de la nature ; parfois elle lui échappe, mais sa jouissance n'en est que plus grande quand il la retrouve. N'est-il pas naturel que, lorsqu'il crée lui-même, il aille droit à cette simplicité dont il est si épris? Mais se montrant sans voile, ne coûtant aucun effort à l'oreille qui la saisit, elle nous paraît trop idéale, la vie lui fait défaut. Nous y sentons l'artifice humain qui nous laisse à nous-même et ne jette pas l'âme dans les ravissements où elle entre lorsque, réunissant en impression totale les mouvements désordonnés en apparence que la passion, c'est-à-dire la nature, communique à la voix de l'homme, elle entrevoit enfin, après un effort, la simplicité qu'elle cherchait.

59. Si donc l'amplification homogène par octaves peut être employée artificiellement d'une manière continue ; comme produit naturel, elle ne se présentera qu'à titre de conclusion normale, à la suite de périodes plus compliquées. Parmi les périodes de l'amplification par octaves elle-même, il en est qui ont un caractère plus ou moins net de simplicité ; ce caractère dépend uniquement du mètre primitif qu'elles amplifient ; mais, somme toute, le mètre tétrasème donne naissance aux périodes les plus simples. Ensuite viennent, par ordre de simplicité décroissante, les mètres trisème, pentasème, ennéasème, heptasème.

Ce qui frappe le plus dans une période, c'est sa durée totale. C'est par conséquent la durée du plus grand des mètres qui s'y trouvent combinés. Dans le mètre trisème-disème, celui des deux mètres combinés qui domine est le mètre trisème. De même dans tous les autres mètres. L'impression produite par la durée totale d'une période est analogue à celle que fait éprouver dans une succession d'accords musicaux la note mélodique. Les autres mètres qui concourent avec celui-là à la formation de la combinaison font sur l'oreille le même effet que les notes d'accord en musique. La période métrique a donc une analogie complète avec l'accord musical, ici comme là nous trouvons une mélodie et un accompagnement. Chacun des mètres qui concourent à la formation de la période est une des notes de l'accord. Cette note est rendue sensible par l'accent qui marque son

commencement. Chacun de ces accents peut donc recevoir un nom, de même que chacune des notes musicales qui forment un accord.

Ceci dit, nous allons dénombrer et analyser les différents accords métriques, c'est-à-dire les différentes périodes auxquelles donne lieu l'amplification homogène par octaves.

Nous procéderons comme toujours du simple au composé.

CHAPITRE XVII.

AMPLIFICATION PAR DEUX.

A. — Dipodie disème.

60. La *dipodie disème* est issue de l'amplification par deux du mètre disème, la période tétrasème qui en résulte se compose de deux pieds disèmes, et nous y trouvons une subordination de trois accents, tous à différentes octaves de la tonique, à savoir: l'accent disème amplifié par 2, c'est-à-dire l'accent 4, l'accent fort du pied disème, c'est-à-dire l'accent 2, et l'accent monosème, c'est-à-dire l'unité. La dipodie disème correspond à la mesure musicale à *deux temps,* lorsque celle-ci est employée dans sa simplicité théorique, sans contre-temps ni syncope du temps sous-fort.

Prenons une des formes primitives du mètre disème :

Son amplification nous donnera :

Période qui se compose de deux *pyrrhiques* dont le second se subordonne au premier.

B. — Tétrapodie disème.

61. La *tétrapodie disème* est issue de l'amplification par deux du mètre tétrasème. Le mètre tétrasème primitif pouvait avoir comme accent subordonné soit un mètre disème, soit un mètre trisème. Nous allons donner un exemple de mètre tétrasème avec accent subordonné trisème.

Soit une des formes primitives du mètre tétrasème-trisème,

son amplification par 2 nous donnera :

c'est-à-dire la mesure à *quatre-huit* de la musique moderne. Le double trait marque le commencement et la fin de cette mesure, et les traits simples servent à isoler chacun des pieds qui la composent. La période se compose de quatre *pyrrhiques*, avec un grand accent sur le premier, et un accent subordonné sur le quatrième. Nous savons déjà que le mètre tétrasème constitue par sa combinaison avec le mètre trisème un accord de *quarte*. Si nous ajoutons aux deux notes métriques de cet accord celle du pied disème, nous avons l'accord métrique :

1	2	6	8
do	do_{-1}	fa_{-2}	do_{-3}

qui correspond à l'accord tonal

1	1/2	1/6	1/8
do	do_1	sol_2	do_3

En harmonie, une telle combinaison est essentiellement conclusive, seul l'accord d'octave peut présenter un caractère de conclusion plus normale.

Il ne faut pas croire que les notes métriques *do*, do_{-1}, fa_{-2}, do_{-3} puissent constituer un accord musical au même titre qu'elles constituent un accord métrique, car du moment qu'il s'agit d'accord musical il faut renverser l'ordre des notes. Le renversement nous donne do_{-3}, fa_{-2}, do_{-1} *do*. Tout harmoniste, à la première inspection de cet accord, reconnaîtra qu'il détermine non le ton de *do*, mais le ton de *fa*. C'est qu'en effet, dans l'ordre tonal, nous percevons d'après des rapports qui sont le renversement des rapports métriques, et tandis que dans toute quarte métrique, la tonique est toujours la note la plus grave, c'est-à-dire celle dont la vibration a la plus longue durée, dans toute quarte tonale, la tonique est la note la plus aiguë, c'est-à-dire celle dont la vibration a la plus courte durée.

C. — Octapodie disème.

62. — Le mètre octasème primitif comporte un grand nombre de mètres subordonnés. La période provenant de son amplification par 2 ne peut être représentée en musique que par la réunion de deux mesures à 4/8, dont l'une se subordonne à l'autre, ou par une mesure à 2/4 dans laquelle chaque temps est partagé en deux parties égales.

Nous donnons d'un seul coup l'accord formé par tous les mètres subordonnés qu'il comporte :

1	2	4	6	8	10	12	14	16
do	do_{-1}	do_{-2}	fa_{-2}	do_{-3}	$la\flat_{-3}$	fa_{-3}	$ré_{-3}$	do_{-4}

qui correspond à l'accord tonal

1	1/2	1/4	1/6	1/8	1/10	1/12	1/14	1/16
do	do_1	do_2	sol_2	do_3	mi_3	sol_3	$si\flat_3$	do_4

63. Cet accord semble sortir des limites de la perception, mais on remarquera que toutes les notes qui le composent sont également divisibles par 2, à l'exception du nombre 1, c'est-à-dire la tonique elle-même. En effet, tandis que le pied qui forme la fondamentale analytique de la période varie de durée, et se transforme dans tous les mètres possibles, l'atome qui est la fondamentale analytique du pied constitue la tonique générale et demeure immuable. Aussi, on peut toujours, dans une période métrique, exprimer l'atome, quelle que soit l'amplification à laquelle on ait affaire, de même que, dans une série d'accords musicaux, on peut toujours faire entendre la tonique générale du morceau, quel que soit l'accord.

La fondamentale générale est toujours marquée par l'accent sous-fort du pied, qui ne peut être que la tonique ou la première de ses octaves. Elle ne fait pas partie de l'accord formé par la période, elle ne sert qu'à rendre plus présente à l'esprit l'unité fondamentale de tout le discours. Aussi, peut-elle être à volonté exprimée ou syncopée. Si l'on fait abstraction de cette fondamentale générale et qu'on prenne pour unité le pied, on rentre tout naturellement dans les limites de la perception, car, au lieu des nombres 2, 4, 6, 8, 10, 12, 14, 16, on a les nombres 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8.

D. — Tripodie trisème.

64. Cette période est engendrée par le mètre trisème amplifié par 2. Ce mètre peut avoir comme accent sous-fort un accent disème qui, amplifié par 2, devient tétrasème. Soit la forme (2), du mètre trisème-disème :

Elle devient par l'amplification :

Nous avons choisi cette fois pour pied disème une forme qui commence au temps faible, afin de familiariser le lecteur avec le mécanisme de l'amplification et de donner une idée de toute la variété qu'elle comporte. A l'avenir, nous ne nous occuperons plus des formes du pied ; nous le désignerons par un seul signe qui indiquera seulement sa durée totale sans marquer sa division intérieure. Ainsi le pied disème sera uniformément représenté par la *croche* , le pied trisème par la *croche pointée* , le pied tétrasème par la *noire* , le pied pentasème par la *noire* plus une *double croche* , le pied heptasème par la *noire* plus une *croche pointée* , le pied ennéasème par la *blanche* plus une *double croche* , et ainsi de suite pour tous les autres pieds.

La tripodie disème nous donne la mesure musicale à 3/8 avec le temps sous-fort au troisième temps. Si nous avions pris pour base de l'amplification la forme (4) du mètre trisème-disème, notre mesure à 3/8 aurait le temps sous-fort au second temps. Cette mesure doit se battre lentement, en marquant distinctement chaque temps, car elle n'est pas une mesure élémentaire comme la mesure de valse où chaque temps est un atome, mais une véritable période où chaque temps est un pied.

E. — Hexapodie disème.

65. L'*hexapodie,* qui n'est qu'une octave de la tripodie, comporte un plus grand nombre de mètres amplifiés, puisqu'elle peut se mettre en rapport avec les nombres 3, 4, 5. Sa combinaison avec le nombre 5 engendre l'intervalle de *tierce mineure* 5/6, renversement de la *sixte majeure* 5/3.

L'accord donné par la combinaison des mètres 6, 5, 4, 3, 2 amplifiés par 2 est le suivant :

1	2	4	6	8	10	12
do	do_{-1}	do_{-2}	fa_{-2}	do_{-3}	$la\flat_{-3}$	fa_{-3}

qui correspond à l'accord tonal

1	1/2	1/4	1/6	1/8	1/10	1/12
do	do_1	do_2	sol_2	do_3	mi_3	sol_3

La mesure est à 6 temps, elle peut être représentée par deux mesures à 3/8 dont l'une se subordonne à l'autre.

L'octave de l'hexapodie disème, c'est-à-dire la *dodécapodie disème* peut également se rencontrer; ce n'est autre que l'amplification par 2 du mètre dodécasème.

F. — Pentapodie disème.

66. Le mètre pentasème primitif peut avoir pour mètres subordonnés les nombres 4, 3 et 2. L'accord métrique auquel donne lieu la *pentapodie disème,* avec combinaison des mètres tétrasème, trisème et disème, est par suite le suivant :

1	2	4	6	8	10
do	do_{-1}	do_{-2}	fa_{-2}	do_{-3}	$la\flat_{-3}$

qui correspond à l'accord tonal

1	1/2	1/4	1/6	1/8	1/10
do	do_1	do_2	sol_2	do_3	mi_3

Le rapport 10/6 engendre un intervalle de *sixte majeure* dont le renversement 10/12 est la *tierce mineure.* Ces deux intervalles seront appelés *indirects,* parce qu'ils ne sont pas pris par rapport à la tonique.

Soit une forme quelconque du mètre pentasème-tétrasème-trisème :

son amplification par 2 nous donnera :

Cette période n'est autre qu'une mesure musicale à 5 temps dans laquelle chaque temps a la valeur d'une croche. Assez rarement employée dans la musique moderne, elle était très connue des Grecs. Sa rareté peut s'expliquer par ce fait que, de nos jours, on ne laisse aucune phrase musicale sans conclusion : or, la pentapodie disème ne peut trouver sa conclusion que dans une tétrapodie, ce qui fait un passage de la mesure à 5 temps à la mesure à 4 temps. La musique moderne répugne à ces sortes de changements contraires aux traditions et aux habitudes de notation.

L'octave de la pentapodie disème nous donne la *décapodie disème* qui n'est autre que l'amplication par 2 du mètre décasème.

G. — Ennéapodie disème.

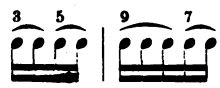
67. Le mètre ennéasème amplifié par 2 peut se combiner avec tous les autres nombres perceptibles, ce qui permet l'accord métrique au complet :

1	2	4	6	8	10	12	14	16	18
do	$do_{.1}$	$do_{.2}$	$fa_{.2}$	$do_{.3}$	$la\flat_{.3}$	$fa_{.3}$	$ré_{.3}$	$do_{.4}$	$si\flat_{.4}$

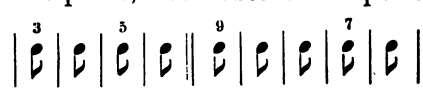
qui correspond à l'accord tonal

1	1/2	1/4	1/6	1/8	1/10	1/12	1/14	1/16	1/18
do	do_1	do_2	sol_2	do_3	mi_3	sol_3	$si\flat_3$	do_4	$ré_4$

Prenons une forme quelconque du mètre ennéasème.



En l'amplifiant par 2, nous obtenons la période suivante :



qui n'est autre qu'une mesure à 9 temps connue sous le nom de mesure à 9/8 dans l'intérieur de laquelle les accents ont été déplacés.

H. — HEPTAPODIE DISÈME.

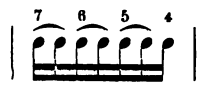
68. Le mètre heptasème amplifié par 2 peut s'ajouter aux mètres 2, 4, 5 et 6 et engendrer avec eux l'accord métrique suivant :

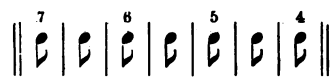
1	2	4	8	10	12	14
do	do_{-1}	do_{-2}	do_{-3}	$la\flat_{-3}$	fa_{-3}	$ré_{-3}$

qui correspond à l'accord tonal

1	1/2	1/4	1/8	1/10	1/12	1/14
do	$do_{:}$	do_{2}	do_{3}	mi_{3}	sol_{3}	$si\flat_{3}$

Nous remarquons dans cet accord les intervalles 14/10 et 14/12 qui nous donnent la *quinte mineure* ou *diminuée* et une nouvelle *tierce mineure*.

Prenons une forme quelconque du mètre heptasème :

En l'amplifiant par 2, nous obtenons la mesure suivante :



qui n'est autre qu'une mesure à 7 temps. Cette mesure, bien qu'elle ne soit pas reconnue théoriquement par les musiciens, est cependant pratiquée au moyen de déplacements de temps fort dans la mesure écrite. Lorsque ces déplacements ont lieu, les musiciens, pour les rendre sensibles, ont le plus souvent recours à des signes nommés *soufflets* placés sur le temps qu'ils veulent rendre fort.

De la sorte, la mesure écrite n'est plus qu'une convention qui ne répond à aucune réalité, de même que les vers dans lesquels les poètes se permettent des enjambements.

69. L'intervalle *do si*♭ n'est pas habituellement considéré comme faisant partie du ton de *do,* mais comme déterminant le ton de *fa*; cela tient à la difficulté de perception de ce rapport; cette difficulté fait rarement admettre l'accord *do si*♭, parmi les accords de repos, c'est-à-dire parmi les accords ayant pour base la tonique. Aussi, en musique, la septième mineure sur tonique est-elle désignée par une note altérée *si*♭, et non par une note naturelle comme le sont *do, mi, sol,* etc.

Cependant, il ne faudrait pas être dupe de cette particularité qui n'est après tout qu'un fait de notation ; il n'est pas rare de voir le *si* ♭ employé comme faisant partie du ton de *do*, et cela notamment dans la gamme descendante du ton mineur.

Dans d'autres cas encore l'on voit le *si* ♭ attribué au ton de *do :* dans la cadence harmonique connue sous le nom de *cadence évitée,* il se peut que l'accord *sol, si, ré, fa* se résolve sur l'accord *do, mi, sol, si* ♭, qui à son tour peut se simplifier en *do, mi, sol, do.* Dans une telle succession, malgré le *si* ♭, le ton de *do* a évidemment été maintenu.

Un exemple bien connu de l'emploi de la septième mineure sur tonique nous est donné par la mélodie du *dies iræ* qui est en mineur, et dans laquelle la septième mineure de la tonique est employée partout au lieu de la septième majeure. Cette mélodie est composée dans un mode qui n'a plus son équivalent aujourd'hui ; la gamme qui constitue ce mode *la, si, do, ré, mi, fa, sol, la* était désignée par les Grecs sous le nom de *gamme du mode hypodorien.* Il ne diffère du mode mineur moderne que par l'emploi que fait ce dernier de la septième majeure et de la sixte majeure dans la gamme ascendante. Mais quant à la gamme mineure descendante, elle est absolument identique à celle du mode hypodorien [1].

[1] Il est vrai que, dans ce cas, les harmonistes considèrent le *si* ♭ comme étant une altération du *si*, mais il est facile de leur prouver qu'ils sont dans l'erreur : un seul fait nous suffira. Ils savent comme nous que l'*échappée* ne doit jamais être altérée, excepté dans certains cas du mode mineur où l'on emploie *sol* ♮ au lieu de *sol* ♯, ou bien en transposant en do, *si* ♭, au lieu de *si* ; ce qui nous montre clairement que le *si* ♭ se rattache dans la pratique aux notes réelles et se distingue absolument des notes altérées. Du reste, ils seront tout à fait convaincus de ce que nous avançons, lorsque nous leur rappellerons que toute note d'ornement supérieure altérée provoque une modulation, excepté précisément dans le cas où cette note sert à orner le *la,* alors on peut employer le *si* ♭ à la place du *si*, sans que le sentiment de la tonalité soit en rien modifié. Cette exception absolument unique en faveur du *si* ♭ lui crée parmi les notes altérées du ton de *do* une place tout-à-fait à part et nous conduit à nous demander si cette altération n'est pas purement orthographique ; car si le *si* ♭ était bien une note altérée et non une note réelle, son emploi comme note d'ornement supérieure déterminerait une modulation comme celui de toutes les autres notes altérées. Il nous était difficile de trouver, pour prouver notre thèse, un argument plus décisif et en bonne harmonie et en bonne logique.

. Quoi qu'il en soit, la septième mineure est généralement employée sur *dominante,* ce qui revient à dire, en métrique, que le mètre heptasème est plus habituellement amplifié par 3 que par 2, car *sol, si, ré, fa* n'est autre que l'amplification par 3 d'un primitif *do, mi, sol, si* ♭. Sol_1, fa_1 peut être considéré comme l'amplification par 3 de *do, si* ♭, puisque les

Le mode *hypodorien* n'est pas le seul qui ait une grande analogie avec le mode mineur moderne, le mode *dorien* en est également très rapproché ; il constitue la gamme *re, mi, fa, sol, la, si* ♭, *do, re* qui transposée en *do* nous donne *do, re, mi* ♭, *fa, sol, la, si* ♭, *do.* Cette gamme ne diffère de la gamme mineure descendante qu'en ce qu'elle contient le *la* ♮ au lieu du *la* ♭, c'est-à-dire qu'elle a en moins une note altérée ; elle est donc encore plus naturelle que la gamme du mode *hypodorien* et se rapproche encore plus de la gamme type *do, re, mi, fa, sol, la, si* ♭, *si, do* (nous verrons plus tard comment toutes les gammes altérées proviennent de cette gamme type). Il n'est pas étonnant par suite que des maîtres de l'art moderne, cherchant des accents nouveaux, ou plutôt des accents oubliés, aient composé dans les modes *dorien* et *hypodorien,* car, ce faisant, ils étaient guidés par leur sentiment musical, et, tout en croyant restaurer certains modes antiques, ils ne faisaient que restaurer une note réelle de la tonalité, *si* ♭, et lui restituer la place qui lui appartient.

Nous devons à M. Ch. Lévêque (*Journal des savants,* avril 1879, p. 210), l'énumération d'un certain nombre d'auteurs qui ont utilisé ces gammes, la liste qu'il donne lui a été fournie par M. Bourgault-Ducoudray. On trouve l'emploi du mode hypodorien dans l'*Enfance du Christ* de Berlioz, ouverture de la seconde partie ; au début de la cantate des *Noces de Prométhée* de M. Saint-Saëns ; à la fin de l'*Invocation à la nature,* quatrième partie de la *Damnation de Faust,* de Berlioz ; au début de la romance du *Roi de Thulé* dans le Faust de M. Gounod ; dans la *Chanson des fossoyeurs* de l'opéra d'Hamlet de M. Ambroise Thomas. L'air d'*Hérode,* première partie de l'*Enfance du Christ* de Berlioz, est dans le mode dorien ; presque tout l'*adagio* du *quinzième quatuor* de Beethoven est dans le mode hypolydien. On voit donc que sur sept exemples, six nous donnent les modes hypodorien ou dorien, tandis que parmi les autres modes, un seul est représenté et une seule fois. Si ces modes ont été choisis de préférence par les auteurs que nous venons de citer, c'est qu'ils sont plus naturels et qu'ils leur ont permis, ainsi que nous l'avons déjà dit, d'introduire la septième mineure de tonique dans la tonalité.

M. Bourgault-Ducoudray, auquel nous devons ces intéressantes observations, a du reste publié sur la musique orientale un certain nombre d'ouvrages parmi lesquels nous citerons les suivants : *Mélodies populaires de Grèce et d'Orient,* Paris, Henry Lemoine, éditeur. — *Souvenirs d'une mission musicale en Grèce,* Paris, Hachette, 1878. — *Etudes sur la musique ecclésiastique grecque, mission musicale en Grèce et en Orient,* janvier-mai 1875, Paris, Hachette, 1877.

deux notes sol_1, fa_1 sont respectivement à la *douzième* des notes *do*, *si* ♭, et, que la douzième résulte du rapport 3/1.

70. Nous avons vu plus haut, § 68, que les combinaisons dont le mètre heptasème est susceptible engendrent deux intervalles nouveaux, à savoir les deux intervalles qui proviennent des combinaisons heptasème-pentasème et heptasème-hexasème : ils correspondent aux intervalles musicaux *mi si* ♭ et *sol si* ♭, en notation métrique *la* ♭, *re* et *fa, re*. *Mi si* ♭, porte en harmonie le nom de *quinte diminuée* ou *quinte mineure*, c'est un intervalle d'un caractère essentiellement dissonant, c'est-à-dire que c'est le plus difficilement perceptible des rapports organiques. C'est principalement à cause de la dissonance engendrée par ce rapport que l'on sent le besoin d'une résolution énergique qui le transforme en un rapport consonant. C'est pourquoi, en musique, cet intervalle a une tendance à nous faire passer du ton de *do* au ton de *fa*, et à transformer la quinte mineure en tierce, le *mi* devenant *fa* et le *si* ♭ devenant *la*. C'est pourquoi aussi l'on pourrait nommer le *mi* et le *si* ♭ les deux *sensibles* du ton de *fa*, et le *fa* et le *si* les deux *sensibles* du ton de *do*, bien que juqu'ici on n'ait donné le nom de *sensible* qu'à la septième majeure de la tonique. Nous reviendrons sur ce sujet lorsqu'il sera question de l'amplification par 3[1].

---

[1] Voir §§ 89, 90, 92, 93.

CHAPITRE XVIII.

AMPLIFICATION PAR QUATRE.

71. L'amplification par quatre nous présentera les mêmes phénomènes que l'amplification par deux, et n'en différera que par l'étendue des périodes qui seront le double des périodes correspondantes de cette dernière, et par la dimension des pieds qui seront tétrasèmes au lieu d'être disèmes.

A. — DIPODIE TÉTRASÈME.

72. Nous donnerons sans commentaires les accords métriques et les exemples concernant toutes les périodes engendrées par l'amplification par quatre.

Accord métrique.

1	2	4	8
do	$do_{.1}$	$do_{.2}$	$do_{.3}$

Accord tonal.

1	1/2	1/4	1/8
do	do_1	do_2	do_3

Exemple.

Forme du mètre disème. Amplification par quatre.

Ceci nous donne une mesure à *deux-quatre*.

B. — Tétrapodie tétrasème.

73. *Accord métrique.*

1	2	4	12	16
do	do_{-1}	do_{-2}	fa_{-3}	do_{-4}

Accord tonal.

1	1/2	1/4	1/12	1/16
do	do_1	do_2	sol_3	do_4

Exemple.

Forme du mètre tétrasème-trisème :

Amplification par quatre :

Ce n'est autre que la mesure à *quatre temps* des musiciens.

C. — Octapodie tétrasème.

74. *Accord métrique.*

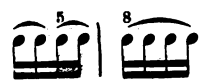
1	2	4	16	20	24	28	32
do	do_{-1}	do_{-2}	do_{-4}	$la\,\flat_{-4}$	fa_{-4}	$ré_{-4}$	do_5

Accord tonal.

1	1/2	1/4	1/16	1/20	1/24	1/28	1/32
do	do_1	do_2	do_4	mi_4	sol_4	$si\,\flat_4$	do_5

Exemple.

Forme du mètre octasème :



Amplification par quatre :

D. — Tripodie tétrasème.

75. *Accord métrique.*

1	2	4	8	12
do	do_{-1}	do_{-2}	do_{-3}	fa_{-3}

Accord tonal.

1	1/2	1/4	1/8	1/12
do	do_1	do_2	do_3	sol_3

Exemple.

Forme du mètre trisème-disème :

Amplification par 4 :

E. — Hexapodie tétrasème.

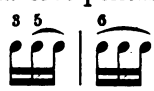
76. *Accord métrique.*

1	2	4	16	20	24
do	do_{-1}	do_{-2}	do_{-4}	$la\,\flat_{-4}$	fa_{-4}

Accord tonal.

1	1/2	1/4	1/16	1/20	1/24
do	do_1	do_2	do_4	mi_4	sol_4

Exemple.

Forme du mètre hexasème-pentasème-trisème :

Amplification par 4 :

F. — PENTAPODIE TÉTRASÈME.

77 *Accord métrique.*

1	2	4	12	16	20
do	do_{-1}	do_{-2}	fa_{-3}	do_{-4}	$la\flat_{-4}$

Accord tonal.

1	1/2	1/4	1/12	1/16	1/20
do	do_1	do_2	sol_3	do_4	mi_4

Exemple.

Forme du mètre pentasème-tétrasème :

Amplification par 4 :

G. — ENNÉAPODIE TÉTRASÈME.

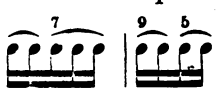
78. *Accord métrique.*

1	2	4	16	20	24	28	36
do	do_{-1}	do_{-2}	do_{-4}	$la\flat_{-4}$	fa_{-4}	re_{-4}	$si\flat_{-5}$

Accord tonal.

1	1/2	1/4	1/16	1/20	1/24	1/28	1/36
do	do_1	do_2	do_4	mi_4	sol_4	$si\flat_4$	re_5

Exemple.

Forme du mètre ennéasème-heptasème-pentasème :

Amplification par 4 :

H. — HEPTAPODIE TÉTRASÈME.

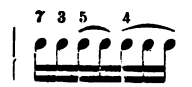
79. *Accord métrique.*

1	2	4	16	20	24	28
do	do_{-1}	do_{-2}	do_{-3}	$la\flat_{-4}$	fa_{-4}	re_{-4}

Accord tonal.

1	1/2	1/4	1/16	1/20	1/24	1/28
do	do_1	do_2	do_4	mi_4	sol_4	$si\flat_4$

Exemple.

Forme du mètre heptasème-pentasème-tétrasème-trisème :

Amplification par 4 :

CHAPITRE XIX.

AMPLIFICATION PAR TROIS.

80. Nous avons déjà dit en quoi consiste l'amplification par trois : c'est celle dans laquelle la fondamentale analytique du mètre est égale au triple de l'atome, ou plutôt forme avec lui un intervalle de *douzième*. De là une complication qui n'existait pas dans l'amplification par octaves. Dans cette dernière, en effet, les deux fondamentales, celle du mètre amplifié, le pied, et celle du pied, l'atome, ont entre elles un rapport d'*octave* et sont par suite deux notes métriques presque identiques, tandis que, dans l'amplification par trois, ces deux fondamentales sont dans un rapport de *douzième,* lequel suppose deux notes métriques sensiblement différentes. La fondamentale du pied dans l'amplification par octaves étant *do,* la fondamentale de la période est un *do* à une octave différente, mais toujours un *do*. Au contraire, dans l'amplification par trois, la fondamentale du pied étant *do,* celle de la période est $fa_{.1}$, c'est-à-dire la *douzième* métrique de *do*. Cette fondamentale est une tonique par rapport aux accents généraux du mètre amplifié, en sorte que nous nous trouvons en présence de deux toniques, celle du pied et celle du mètre, l'une fondamentale, l'autre amplifiée. J'appelle *fondamentale* la tonique du pied, parce que l'atome reste toujours en dernière analyse l'unité réelle du mètre, qu'il soit primitif ou amplifié.

Ce double rôle du *fa* lui crée une place à part dans l'échelle des notes métriques : à la fois tonique du mètre amplifié et *douzième* de la tonique, il a une importance prépondérante qui nous autorise à le désigner sous le nom de *note dominante*. Dans la gamme des sons, la dominante est le *sol,* c'est la note qui porte l'avant-dernier accord de cadence *sol si re fa,* et qui appelle une résolution sur l'accord parfait *do mi sol*. Dans ces accords, le *sol* est tonique par rapport aux

notes *si, re* et *fa* qui ne sont autres que les notes *mi, sol* et *si*♭ transposées à la quinte ou douzième, et il est la quinte de la tonique générale *do*. Le *sol* occupe la première place dans la famille des notes issues de l'amplification par trois, et la seconde parmi celles qui résultent de l'amplification par octaves. C'est grâce à lui que ces deux systèmes d'amplification ont une grande affinité l'un pour l'autre, c'est lui qui sert de lien entre les deux familles, il est l'agent d'une formation supérieure à celle qui est engendrée par chacune des deux amplifications isolées, c'est lui qui nous permet de les fondre ensemble en un nouveau tout que l'on comme *tonalité*. Les notes des deux familles de *do* et de *sol* réunies constituent ce que l'on appelle le *ton de do*. De même en métrique, les accents de la famille de tonique et ceux de la famille de quinte constituent ce que nous nommerons la *tonalité métrique*. Partout nous verrons ces deux familles montrer une grande affinité l'une pour l'autre, partout nous verrons l'emploi de la famille de quinte, c'est-à-dire de la *dominante métrique,* engendrer une forte tendance vers un retour à la tonique. C'est cette tendance qui produit l'attraction et le mouvement tout particulier que l'on remarque dans les phrases du langage parlé. Nous en verrons surtout se manifester les effets lorsque nous traiterons de l'amplification hétérogène, où les changements de pied, c'est-à-dire de mesure, ont lieu non seulement d'une période à l'autre, mais encore dans l'intérieur d'une seule et même période.

Dans les différentes combinaisons engendrées par l'amplification par trois nous ne trouverons aucun intervalle nouveau ; la valeur relative des accents généraux restera la même que dans l'amplification par octaves, de sorte que nous retrouverons reproduits tous les accords déjà étudiés précédemment, mais transposés à la quinte. Nous nous contenterons, dans chaque période, de donner l'accord obtenu sans entrer dans de plus amples détails. Nous donnerons en outre un ou deux exemples d'amplification.

A. — Dipodie trisème.

81. *Accord métrique.*

1 2 3 6
do $do_{.1}$ $fa_{.1}$ $fa_{.2}$

Accord tonal.

1	1/2	1/3	1/6
do	do_1	sol_1	sol_2

B. — Tétrapodie trisème.

82. *Accord métrique.*

1	2	3	6	9	12
do	do_{-1}	fa_{-1}	fa_{-2}	$si\flat_{-3}$	fa_{-3}

Accord tonal.

1	1/2	1/3	1/6	1/9	1/12
do	do_1	sol_1	sol_2	$ré_3$	sol_3

Exemple.

Forme (3) du mètre tétrasème-monosème :

Amplification par trois :

C. — Octapodie trisème.

83. *Accord métrique.*

1	2	3	12	15	18	21	24
do	do_{-1}	fa_{-1}	fa_{-2}	$re\flat_{-3}$	$si\flat_{-4}$	sol_{-4}	fa_{-4}

Accord tonal.

1	1/2	1/3	1/12	1/15	1/18	1/21	1/24
do	do_1	sol_1	sol_3	si_3	$ré_4$	fa_4	sol_4

D. — Tripodie trisème.

84. *Accord métrique.*

1	2	3	6	9
do	do_{-1}	fa_{-1}	fa_{-2}	$si\flat_{-3}$

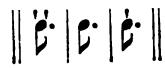
Accord tonal.

1	1/2	1/3	1/6	1/9
do	do_1	sol_1	sol_2	re_3

Exemple.

Forme (1) du mètre trisème-disème :

Amplification par trois :



E. — Hexapodie trisème.

85. *Accord métrique.*

1	2	3	12	15	18
do	$do_{\cdot 1}$	$fa_{\cdot 1}$	$fa_{\cdot 3}$	*ré* $\flat_{\cdot 3}$	*si* $\flat_{\cdot 4}$

Accord tonal.

1	1/2	1/3	1/12	1/15	1/18
do	do_1	sol_1	sol_3	si_3	re_4

F. — Pentapodie trisème.

86. *Accord métrique.*

1	2	3	6	9	12	15
do	$do_{\cdot 1}$	$fa_{\cdot 1}$	$fa_{\cdot 2}$	*si* $\flat_{\cdot 3}$	$fa_{\cdot 3}$	*re* $\flat_{\cdot 3}$

Accord tonal.

1	1/2	1/3	1/6	1/9	1/12	1/15
do	do_1	sol_1	sol_2	$ré_3$	sol_3	si_3

G. — Ennéapodie trisème.

87. *Accord métrique.*

1	2	3	12	15	18	21	27
do	$do_{\cdot 1}$	$fa_{\cdot 1}$	$fa_{\cdot 3}$	*ré* $\flat_{\cdot 1}$	*si* $\flat_{\cdot 4}$	$sol_{\cdot 4}$	*mi* $\flat_{\cdot 4}$

Accord tonal.

1	1/2	1/3	1/12	1/15	1/18	1/21	1/27
do	do_1	sol_1	sol_2	si_2	re_4	fa_4	la_4

H. — HEPTAPODIE TRISÈME.

88. *Accord métrique.*

1	2	3	6	9	12	15	18	21
do	$do_{.1}$	$fa_{.1}$	$fa_{.2}$	$si\flat_{.3}$	$fa_{.3}$	$re\flat_{.3}$	$si\flat_{.4}$	$sol_{.4}$

Accord tonal.

1	1/2	1/3	1/6	1/9	1/12	1/15	1/18	1/21
do	do_1	sol_1	sol_2	re_3	sol_3	si_3	$ré_4$	fa_4

Nous avons dans cet exemple une mesure à sept temps, que nous pourrons appeler mesure à 21/16.

CHAPITRE XX.

DE LA TONALITÉ.

89. Nous venons de voir que la septième mineure de la dominante porte un nom de note non altérée *fa,* cela tient à ce que tous les harmonistes s'accordent à considérer cette septième comme appartenant au ton de *do;* car, ainsi que nous l'avons vu plus haut, § 69, toutes les notes de la famille de *sol* dominante font partie de la tonalité de *do.* Or, la septième de la tonique elle-même, *si*♭, figure (nous le savons déjà) comme note altérée, parce qu'elle a été considérée à tort comme ne se rattachant pas au ton de *do.* Nous avons déjà donné notre opinion à ce sujet.

Cependant il est incontestable que la septième de la dominante s'emploie plus volontiers que la septième de la tonique. Cela tient à ce que cette septième engendre avec la tierce un accord de *quinte mineure* ou *diminuée* très dissonant, lequel demande impérieusement à se résoudre dans la consonance la plus voisine. Or cette consonance, lorsqu'elle succède à la septième sur tonique (ou plutôt à l'accord de quinte mineure *mi si*♭), ne peut être que *mi do,* et nous constatons alors, comme marche mélodique des deux voix, d'une part l'immobilité *mi,* et d'autre part la marche d'un ton *si*♭ *do,* laquelle est peu attractive. Au contraire, l'accord de quinte mineure *si fa* se résout aisément sur *do mi,* en effectuant aux deux voix une marche d'un demi-ton, très douce et très attractive.

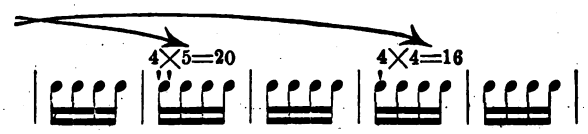
A cause de leur instabilité, les deux notes qui constituent l'intervalle de quinte mineure sont nommées par nous les deux *sensibles* (voir plus haut § 70). Elles engendrent un rapport saisi momentanément, mais qui, maintenu, demanderait à l'oreille une trop forte tension. Aussi celle-ci est-elle d'autant plus agréablement affectée, lorsque ce rapport dissonant se résout dans une consonance complète. C'est cette attraction du *fa* et du *si* vers le *mi* et le *do* qui donne

de la cohésion à la tonalité, qui cause la grande affinité de la famille de *sol* pour la famille de *do*.

Ce caractère complexe de la quinte mineure a frappé tous les grands théoriciens de l'harmonie, et Fétis, voulant définir en deux mots cet accord perceptible, il est vrai, mais instable et appelant après lui une consonance immédiate, l'a appelé très justement *consonance appellative*.

90. Tout ce que nous venons de dire au sujet de l'accord tonal de septième est également vrai pour ce qui concerne le même accord en métrique. Pour nous mieux faire comprendre, il nous semble utile de reproduire notre raisonnement sous une autre forme, et au point de vue purement métrique, en remplaçant les noms des notes par des rapports numériques.

Le mètre heptasème-pentasème amplifié par deux nous donne le rapport 14/10 (accord de quinte mineure) dont la résolution la plus voisine est 10/16 (accord de sixte mineure métrique, renversement de la tierce majeure 10/8). Amplifié par 3, au contraire, ce rapport nous donne 21/15, dont la résolution la plus voisine est 20/16 (accord de tierce majeure métrique). On voit que, d'une part, une des deux notes reste 10, et que l'autre passe de 14 à 16, tandis que, d'autre part, les deux notes se déplacent chacune en sens contraire et marchent, l'une de 15 sur 16, et l'autre de 21 sur 20. Cette dernière marche simultanée est plus élégante que la première où l'une des deux notes demeure lourdement à la même place, tandis que l'autre exécute une marche pénible de deux unités. Pour rendre plus palpable cette démonstration, nous donnons l'exemple d'un mètre heptasème amplifié par 3, se résolvant sur un mètre pentasème amplifié par 4.

Accord dissonant.

Résolution.

La période de résolution doit offrir le même ordre dans la suite des accents que la période dissonante, c'est-à-dire que chaque note métrique de résolution doit occuper la même place dans la période que la note dissonante à laquelle elle succède. Il est bien entendu que cette place n'est pas absolue, et elle ne peut l'être, puisqu'à une heptapodie succède une pentapodie, mais, en tout état de cause, il importe beaucoup, pour la clarté, que les accents se succèdent dans le même ordre, ce qui permet encore à l'oreille de s'y reconnaître. La disposition des accents, comme la disposition des voix en harmonie, nous aide à suivre l'enchaînement des périodes, en nous montrant comment elles s'opposent membre à membre et se complètent mutuellement.

91. L'amplification par octaves et l'amplification par quintes sont les seules qui comportent toujours des périodes homogènes, parce qu'une période se maintenant tout entière dans le système des autres amplifications, imposerait souvent à l'oreille des rapports constamment trop complexes. Ces deux amplifications acquièrent par suite une grande prédominance sur toutes les autres. Elles sont les seules qui se suffisent à elles-mêmes, et produisent, par leur succession, le tout harmonieux que nous avons appelé la *tonalité*.

La tonalité n'est autre chose que le système des rapports métriques les plus simples, les plus organiques et qui président naturellement à la constitution des phrases dans leur état normal. Les autres amplifications ne peuvent pas engendrer de tonalité parce qu'il est impossible de les employer d'une façon continue, attendu qu'elles créent avec la tonique des rapports plus voisins des limites de la perception, plus difficiles à saisir, plus instables ; en un mot, parce qu'elles ne peuvent intervenir que d'une façon passagère, apportant avec elles la note passionnée au milieu des phrases logiques et normales de la tonalité.

92. La tonalité est une formation de nature passagère et instable ; elle n'existe un moment que pour se dissoudre aussitôt ; les deux notes qui la complètent, la tierce et la septième de dominante, sont à peine énoncées qu'elles se résolvent ; c'est moins un organisme réel qu'une tendance vers un organisme entrevu par l'esprit dans un effort de synthèse, et retournant aussitôt à ses éléments.

La raison de cet état de choses doit être cherchée dans l'*analyse de la perception métrique* telle que nous l'avons exposée dans le chapitre IV. La tierce de la *dominante,* 15, engendre directement avec la tonique un rapport difficilement perceptible, aussi nos sens ne la saisissent pas d'abord comme donnant un rapport juste et sont obligés de la considérer comme une approximation d'un nombre plus simple ; dans le cas présent, ce nombre est 16, c'est-à-dire une octave de la tonique.

93. La tierce de dominante apparaît donc à la sensation comme formant un nombre sensiblement moins grand que 16. L'amplification par 3 du nombre 5 est difficilement sentie, elle a besoin d'être aidée par la sensation d'un nombre approché beaucoup plus simple qu'elle ; ce nombre approché est, dans le cas présent, l'amplification par 4 du nombre 4. Le jugement, travaillant ensuite sur les données de la sensation, rend clair ce qui était vague, obscur et approché, il nous donne la perception réelle de la tierce de dominante. Mais ce qui est facile au jugement, ne l'est pas au même degré pour les sens auxquels ce rapport compliqué demande une trop forte tension, ils réclament une satisfaction, un retour à un ordre de choses plus simple, et le rapport pour lequel ils manifestent naturellement leur préférence, est celui qui leur a servi pour faire l'approximation du nombre compliqué. De là une tendance vers le nombre 16. Puisqu'il a été jugé suffisamment simple pour servir de point de comparaison dans la sensation du nombre 15, il doit l'être également pour satisfaire le besoin de repos manifesté par les sens.

Ce que nous avons dit au sujet de la tierce de dominante se résolvant sur la tonique (*si* sur *do,* 15-16), est aussi vrai de la septième de dominante se résolvant sur la tierce de tonique (*fa* sur *mi,* 21-20). C'est ce double mouvement qui cause l'attraction et la vie des phrases tant métriques que mélodiques. C'est grâce à lui que les périodes peuvent se comparer à des êtres organisés qui naissent, se développent et puis meurent. La formation du rapport complexe marque l'apogée de la vie dans les phrases, la résolution n'est autre chose qu'un retour au repos relatif servant de transition pour arriver au repos final, l'immobilité[1].

[1] De ce qui précède, il ressort que tout accord de septième est

94. L'attraction du *fa* vers le *mi,* et du *si* vers le *do,* avait été vivement sentie par Fétis qui reconnaît dans ce phénomène la cause efficiente de la tonalité. Le premier parmi les théoriciens de l'harmonie, il donna une définition de la tonalité basée sur un fait d'expérience. Seulement, au lieu d'expliquer ce fait scientifiquement, il y voit une affinité mystérieuse, d'un ordre tout métaphysique, et il s'appuie précisément sur ce mouvement, sur ces tendances, sur cette vie que l'on remarque dans les phrases musicales, pour démontrer que jamais les théories physiques ne pourront servir à expliquer les lois de l'harmonie. Les théories physiques, en effet, ne peuvent que constater des rapports numériques, qui, si l'on se place au point de vue purement mathématique, sont tous indifférents. On n'a aucune raison pour préférer *a priori* tel rapport à tel autre, et s'il s'agissait uniquement du calcul abstrait des intervalles musicaux, on aurait bien raison de croire avec Fétis que jamais les physiciens ne rendront compte du mouvement et de la vie que l'on sent dans les phrases musicales. Fort heureusement, il s'agit non d'un simple calcul, non d'un rapport de nombres abstraits, mais d'un rapport de sensations. Chaque nombre, en effet, ainsi que nous l'avons vu, est senti et perçu non comme abstraction mais comme organisme. Ce que le physicien tout seul ne peut faire, le psychologue aidé du physicien pourra donc le tenter avec succès.

95. Comme on le fait pour les notes musicales, nous pouvons donner ici une échelle des notes métriques de la tonalité, c'est-à-dire une gamme métrique. L'amplification par octaves nous a donné les notes *do, la*♭, *fa, ré, si*♭, correspondant aux notes musicales *do, mi, sol, si*♭, *ré,* mais l'emploi de ces termes offre certains inconvénients ; d'abord

immédiatement conçu comme placé sur dominante et qu'il provoque une résolution sur une tonique placée à la quinte inférieure de sa basse: *sol, si, fa,* provoque une résolution sur l'accord de tonique *do, mi;* et *mi, si* ♭, une résolution sur l'accord de tonique *fa, la.* Lorsque cette résolution n'a pas lieu et que l'accord *mi, si*♭ se transforme en l'accord *mi, do,* nous sommes ramenés avec force vers la tonique *do,* et nous nous éloignons de la tonique *fa* d'abord desirée par l'oreille. Ceci n'a pas lieu sans une certaine violence faite aux sens; de là le sentiment austère et religieux exprimé par la septième mineure de la tonique dans les modes *dorien* et *hypodorien.*

parce que l'on pourrait confondre les mètres avec les sons musicaux du même nom, puis parce qu'on ne voit pas bien clairement, en nommant chacune de ces notes, à quel système d'amplification elle appartient et de quel mètre primitif elle est issue. Il serait préférable de trouver une nomenclature qui permît en même temps de voir quel est le mètre primitif et le système d'amplification auquel appartient chaque note. Nous conviendrons de désigner par II tout mètre primitif qui sera une octave de la tonique. Un coefficient précédant ce signe indiquera le système d'amplification auquel on a recours et un indice placé à droite et en bas du signe nous fera connaître l'octave à laquelle appartient la note métrique.

Quant à la fondamentale, nous la désignerons par I sans indice, lorsqu'elle ne sera pas amplifiée, mais avec coefficient et indice toutes les fois qu'elle le sera.

La première octave s'étend du nombre 2 au nombre 4; la deuxième, du nombre 4 au nombre 8; la troisième, du nombre 8 au nombre 16; la quatrième, du nombre 16 au nombre 32, etc. Tous les mètres qui seront compris dans l'intervalle qui sépare une octave de la suivante, porteront comme indice celui de la plus aiguë des deux octaves, c'est-à-dire de celle qui est représentée par le nombre le plus petit. Ainsi la note $3\,II_3$, qui représente le nombre 12, étant comprise entre 8 et 16, porte le même indice que 8 ou 2^3, à savoir l'indice 3. De plus, le 3 qui est placé devant le chiffre romain indique que nous avons affaire à l'amplification par trois, c'est-à-dire à la quinte, et comme cette quinte est en même temps la tonique du système amplifié, elle devient la dominante du ton de II.

Nous désignerons en outre le mètre trisème par III, le mètre pentasème par V, le mètre heptasème par VII, et le mètre ennéasème par IX. L'amplification adoptée pour chacun de ces mètres sera également indiquée par un coefficient, et l'octave correspondante sera donnée par un indice placé à la droite et au bas du chiffre romain.

L'échelle des mètres nous donnera par suite la gamme suivante :

II	3 III	V	3 VII	3 II	3 IX	VII	3 V
	IX			III			
do	*si*♭	*la*♭	*sol*	*fa*	*mi*♭	*ré*	*ré*♭

correspondant aux sons musicaux :

do ré mi fa sol la si♭ *si*

Nous avons donné cette gamme métrique d'une façon générale et sans indication d'octave déterminée, de même qu'en musique on désigne souvent les notes d'une façon générale par *do, ré, mi, fa,* etc., sans indiquer d'une façon déterminée quelle en est l'octave. Si nous voulons préciser et embrasser dans une même échelle toutes les notes métriques, nous serons obligés de prendre pour point de départ le nombre 16, parce que l'octave qui s'étend de 16 à 32 est la seule qui renferme toutes les notes fournies par l'amplification par quinte.
Nous aurons alors la gamme suivante :

$$4\,II_4 \quad 3\,III_4 \quad 4\,V_4 \quad 3\,VII_4 \quad 3\,II_4 \quad 3\,IX_4 \quad 4\,VII_4 \quad 6\,V_4$$
$$2\,IX_4 \qquad\qquad\qquad\qquad 4\,III_4$$

On remarquera dans cette gamme la présence d'une note qui ne figure pas habituellement dans la gamme des sons ; je veux parler de la septième mineure de la tonique (4 VII). On connaît les raisons de cette admission.

On pourra se servir des signes indiqués plus haut pour remplacer la notation musicale lorsqu'il s'agira d'écrire des périodes métriques.

Soit, par exemple, l'heptapodie tétrasème suivante :

Cette période porte deux accents généraux, à savoir l'accent 7 et l'accent 4, de plus elle est amplifiée par 4 d'une façon homogène ; par suite, il ne sera pas nécessaire de placer le coefficient devant chaque accent, mais on le mettra en face d'une parenthèse les embrassant tous. Chaque pied dépourvu d'accent général est une amplification de l'atome primitif, il sera désigné par I. La période pourra donc s'écrire de la façon suivante :

$$4[VII_4 \quad I_2 \quad I_2 \quad I_2 \quad II_4 \quad I_2 \quad I_2]$$

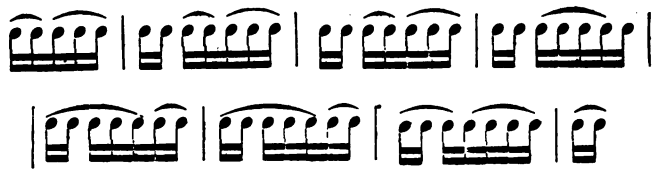
Par cette notation, nous voyons clairement de combien de pieds se compose la période, et quel rôle joue chaque pied dans la marche des accents généraux. En un mot, la forme du mètre amplifié se trouve nettement indiquée.

Il nous reste à désigner d'une façon aussi nette la forme métrique du pied lui-même. Dans ce but, nous tracerons une barre en dessous de chaque chiffre romain représentant l'accent du pied, et sous cette barre, nous écrirons le numéro de la forme métrique que nous aurons adoptée pour ce pied. Si la

forme est la même pour tous les pieds de la période, nous l'indiquerons d'une façon générale de la manière suivante :

$$4\frac{VII_4 \quad I_2 \quad I_2 \quad I_2 \quad II_4 \quad I_2 \quad I_2}{1}$$

Avec des formes plus variées, nous pourrons avoir la période suivante :

$$7\left[\frac{VII_5 \quad I_2 \quad I_2}{3} \quad \frac{I_2}{17} \quad \frac{II_4 \quad I_1}{10} \quad \frac{I_2}{24}\right]$$

CHAPITRE XXI.

AMPLIFICATION HÉTÉROGÈNE.

96. Jusqu'à présent, nous avons toujours eu comme principe fondamental l'atome du mètre primitif devenant par amplification le pied de la période. L'atome était pour nous la fondamentale invariable du mètre, et le pied la fondamentale invariable de la période dans l'amplification d'un même mètre. De même que nous avions considéré l'atome comme fixe dans la composition du mètre primitif, nous avons considéré le pied comme immuable dans la composition d'une même période. Cette façon de considérer le pied a engendré toutes les combinaisons de l'amplification homogène, c'est-à-dire les périodes se développant par un mouvement uniforme.

Cette uniformité dans le mouvement est-elle une règle absolue? Non, dès que la personne qui parle exprime une émotion quelconque, on peut constater sa disparition, et alors nous voyons, dans une même période, se succéder des pieds de longueurs diverses, les uns embrassant par exemple trois atomes, les autres quatre, les autres cinq, etc. Cela résulte de ce que tel accent du mètre primitif ayant été amplifié par 3, tel autre a été amplifié par 4, tel autre par 5, etc. C'est ce que nous appelons l'*amplification hétérogène*.

97. Quelles que soient les variations éprouvées par le pied, il est toujours dans un rapport simple avec l'atome : il détermine le *jugement sensoriel* à induire cet atome comme la commune mesure de ses valeurs successives. De cette induction, il résulte immédiatement pour le *jugement sensoriel* la division idéale des pieds en parties égales entre elles, en atomes, division que ne peut contredire la division réelle et concrète créée par le rythme dans l'intérieur de chaque pied. Grâce à l'atome, nous avons l'unité dans la multiplicité, c'est la tonique générale, la *pédale* qui relie entre eux tous

les accords successifs ; quelles qu'en soient la variété et la complication, elle les ramène tous à un principe unique, celui de l'unité, et nous empêche de perdre de vue que tout rapport métrique est fondé sur l'identité.

Les cinq amplifications, engendrant cinq espèces de mètres différents, nous donnent les cinq rapports distincts qui peuvent exister entre la durée du pied et celle de l'atome.

98. Si les nombres issus de l'amplification par trois engendrent des perceptions plus laborieuses que ceux de l'amplification par deux, quatre ou huit ; si avec deux d'entre eux, 15 et 21, l'oreille a déjà recours à une approximation qui en facilite la sensation, cette sensation n'en est pas moins possible par elle-même, l'approximation qui vient à son aide ne la crée pas. Il n'en est pas de même pour les nombres qui sont issus des autres amplifications : ceux-ci ne sont plus reconnus pour eux-mêmes, mais seulement pour des nombres voisins issus d'amplifications par octaves ou par quintes, ils ne sont accueillis par l'oreille que s'il est possible de les identifier avec une note de l'*accord de tonique* ou de *dominante*. Ils sont une approximation ou, comme disent les musiciens, une *altération* de cette note, de telle sorte que, pour nos sens, la véritable note n'est pas celle qui les frappe, mais celle dont celle-ci approche, celle qui provient d'une amplification par octave ou par quinte. Néanmoins, le sentiment de cette note est moins clair que si elle avait été entendue réellement, il est accompagné d'une impression de fausseté, et si le jugement n'intervenait pour démêler dans les données confuses de la sensation la nature de la note réelle, l'oreille resterait sur cette impression qui lui serait très désagréable. Le jugement corrige l'erreur des sens, et reconnaît dans le nombre en question, non une approximation, mais une note juste ; il l'identifie avec lui-même et voit clairement à quelle amplification il appartient [1].

99. Nous appellerons *amplifications complexes* toutes celles qui n'ont pas lieu par octaves ou par quintes, et nous désignerons ces dernières sous le nom *d'amplifications simples*.

Il résulte, de ce que nous venons d'exposer, que les am-

[1] Voir § 24.

plifications complexes ne peuvent pas toujours donner naissance à des périodes homogènes ; en effet, toute période homogène en amplification complexe ne pourra être saisie par nos sens que dans le cas où chacune de ses notes s'assimilera à une note d'une seule et même amplification simple. S'il arrivait que dans une période à amplification complexe, un certain nombre de notes s'assimilassent à des nombres de l'amplification par octaves, tandis que d'autres s'assimileraient à des notes de l'amplification par quintes, cela aurait pour effet de réunir ces deux amplifications dans une même sensation, ce qui nous ferait sortir des limites de la perception, puisque tous les nombres qui composeraient l'accord ne pourraient pas avoir le même diviseur, les uns étant divisibles par 4, les autres par 3. De là un état de chose inorganique.

Supposons par exemple les nombres 4, 5, 6, 7, amplifiés par 5, cela nous donne 20, 25, 30, 35. Notre oreille assimile ces quatre nombres à d'autres moins difficiles à percevoir qui lui sont fournis par les amplifications simples : le nombre 20 lui apparaît comme issu de l'amplification par quatre du primitif 5, le nombre 25 s'assimile à 24, amplification par quatre de 6, 30 s'assimile à l'amplification par six de 5, et 35 s'assimile à 36, amplification par six de 6. Nous avons donc d'une part la sensation des nombres 4 (5, 6), et d'autre part celle des nombres 6 (5, 6). La sensation d'un tel accord, si elle pouvait avoir lieu sans faire violence à l'oreille, reculerait les limites de la perception jusqu'au nombre 18, car le plus grand diviseur commun aux deux groupes de notes 4 (5, 6) et 6 (5, 6) est 2 qui se met dans le rapport de 1 à 18 avec le nombre $6 \times 6 = 36$. Or, nous savons que le dernier des nombres perceptibles est le nombre 14. Ceci ne veut pas dire que l'accord représenté par les nombres 5 (4, 5, 6, 7) ne puisse être employé, mais alors il provoque une *modulation,* c'est-à-dire que le *jugement sensoriel* évoque une nouvelle unité fondamentale qui soit, avec le nombre 5, dans le rapport simple d'octave ou de quinte. Cette nouvelle unité est une nouvelle *tonique* et devient la base de tout un nouveau système de tonalité. Si nous nous bornons au contraire à combiner entre eux les nombres 20 et 25 issus d'une amplification par 5, ils s'assimileront aux nombres 20 et 24 de l'amplification par 4, et la période homogène qu'ils engendreront sera perceptible.

100. Comme conclusion : Toute période, pour être accessible à nos sens, doit être ou homogène ou assimilable à une période homogène. A moins de provoquer une modulation, les périodes complexes n'engendrent pas de sensation par elles-mêmes, et ne sont perçues qu'autant qu'elles peuvent s'assimiler à une période homogène simple. Il n'y a donc, pour nos sens, dans l'intérieur d'une même tonalité, que des périodes homogènes simples ; seul, le jugement sait discerner, dans les approximations au moyen desquelles a lieu l'assimilation, les éléments hétérogènes de la période. La période hétérogène lui apparaît réellement comme telle, et la sensation que nous en avons est celle d'une période homogène *altérée*.

Parmi les périodes hétérogènes, il convient par suite de distinguer entre celles qui sont assimilables à une période homogène et celles qui ne le sont pas ; nous appellerons les unes *périodes assimilables,* les autres *périodes hétérogènes proprement dites*. Les premières sont perceptibles, les secondes ne le sont pas, à moins que l'on ait recours à un procédé qui leur rende leur homogénéité. Ce procédé est désigné en harmonie sous le nom de *préparation* ou de *retard*.

101. Toute cette théorie sur les périodes homogènes et hétérogènes peut s'appliquer non seulement à la métrique, mais encore à l'harmonie, elle donne l'explication des *accords altérés* et des *accords préparés,* les premiers étant considérés comme *assimilables* à un accord homogène, les autres comme non assimilables et ayant absolument besoin pour devenir perceptibles d'un accord préparatoire. Nous verrons prochainement en quoi consiste cette préparation.

Nous traiterons d'abord des périodes assimilables, et ensuite des périodes hétérogènes proprement dites.

A. — Périodes assimilables.

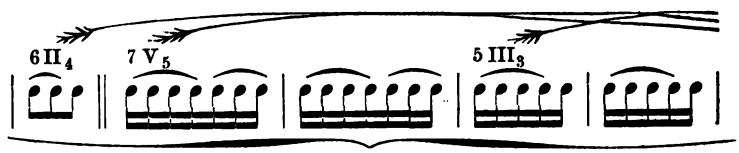
102. Pourront former une période assimilable : *toutes les amplifications simples ou complexes qu'il sera possible d'assimiler par approximation à une période provenant d'une amplification simple homogène*.

Nous n'allons pas énumérer ici toutes les périodes hétérogènes assimilables. Il nous suffit d'avoir posé le principe

et de montrer à nos lecteurs par un exemple de période hétérogène assimilable le mécanisme de ces sortes d'organismes en même temps que la méthode à suivre pour en créer d'analogues.

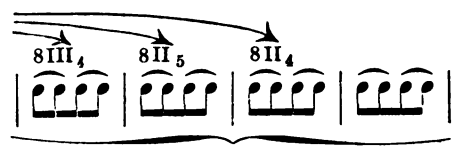
103. Comme les périodes assimilables ne sont pas simples, mais seulement voisines de périodes simples, il en résulte pour notre oreille une certaine tension, une fatigue inséparable du travail d'assimilation, en un mot une dissonance qui demande à être résolue. Cette résolution a lieu d'une façon très simple, en faisant suivre la période dissonante par une période homogène simple dans laquelle chaque note de la période hétérogène se résout soit sur la note non altérée à laquelle on l'assimile, soit sur la note la plus voisine possible parmi celles qui peuvent faire partie d'une amplification homogène. En harmonie, cette résolution de l'altération se fait toujours par demi-ton.

Nous prenons pour exemple une combinaison pentasème-tétrasème-trisème dans laquelle l'élément pentasème primitif a été amplifié par 7, l'élément tétrasème par 3 et l'élément trisème par 5.



Période assimilable.

$$\frac{6\ II_4\ 7\ (V_5\ I_2)\ 5\ (III_3\ I_2)}{1}$$



Résolution.

$$\frac{8\ (III_4\ II_5\ II_4\ I_3)}{1}$$

B. — Périodes hétérogènes proprement dites.

104. Toute période hétérogène formée soit par des amplifications simples, soit par des amplifications complexes, lorsqu'elle ne peut pas s'assimiler par approximation à une période homogène simple, est inorganique, c'est-à-dire que les nombres qui la composent, formant avec l'unité des rapports qui sortent des limites de la perception, produisent sur l'oreille l'effet du chaos, et sur le jugement sensoriel l'effet de l'inintelligible. Pour rendre possible la perception d'une pareille période, il faut introduire de nouveau l'homogénéité disparue et ramener les rapports numériques en deçà des limites de la perception. Dans ce but, il faut séparer les deux éléments qui composent la période afin que chacun d'eux, envisagé en lui-même, abstraction faite de l'autre, puisse être considéré comme un tout homogène, et que les nombres qui le constituent ayant tous un même diviseur, à savoir le coefficient de l'amplification, puissent rentrer dans les limites de la perception. De la sorte, la période, tout en étant réellement composée d'éléments hétérogènes, tout en formant objectivement un tout formel parfaitement défini, se scinde dans la perception en deux parties distinctes qui produisent un effet simultané. C'est comme si l'on avait deux périodes, avec cette différence que toutes deux sont prononcées dans un seul et même temps. Il résulte, de cette dualité simultanée, une synthèse qui permet à l'oreille d'embrasser pour un moment les deux systèmes en un seul, et d'entrevoir un instant des limites beaucoup plus reculées que celles de la perception ordinaire. Ces limites sont celles qui réuniraient, dans un seul système de perception homogène, les nombres issus des amplifications par octaves et par quintes, c'est-à-dire toutes les notes de la tonalité : ceci confirme ce que nous avons déjà dit une fois [1], à savoir que la tonalité est un organisme éphémère vers lequel tend sans cesse la phrase, et qui se dissout aussitôt que formé.

105. Quel sera l'agent séparateur des deux éléments hétérogènes de la période? Comment arriverons-nous à diviser

[1] § 92.

dans la sensation ce qui est simultané dans le phénomène? Ceci ne pourra se faire que par un procédé très connu en chimie. Lorsqu'il s'agit d'analyser un composé de deux éléments, nous plaçons en sa présence une substance capable d'absorber l'un d'eux, et de la sorte nous mettons l'autre en liberté. Dans le cas présent, l'absorption se fera par assimilation, au moyen d'une période qui précèdera le mélange hétérogène. Cette période jouera le même rôle que les accords de *préparation* en harmonie. Elle contiendra en elle un élément identique à celui des deux éléments que je veux séparer dans la période hétérogène: de la sorte, les notes de la période hétérogène qui auront été ainsi préparées ne paraîtront plus faire partie de celle-ci, mais sembleront n'être qu'une continuation de la période précédente, tandis que l'autre élément, mis en liberté, sera perçu séparément, et partant clairement. La simultanéité des deux éléments ne nuira plus à leur clarté, car le premier aura été déjà perçu dans la période précédente, et, dans la période actuelle, la sensation sera un fait acquis qui se prolongera sans demander un nouvel effort de perception. Pendant ce temps, le second élément pourra faire son apparition et engendrer des perceptions claires concurremment avec la note ou les notes retardées, sans que pour cela la simultanéité puisse passer pour un mélange.

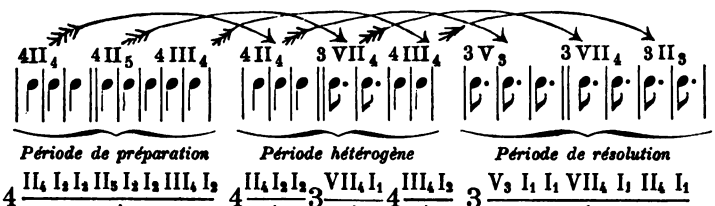
Ce que nous venons de dire au sujet des périodes hétérogènes peut s'appliquer également en harmonie à tous les accords par *retard*. Nous nous rencontrons ici avec Fétis qui voit dans tous les accords auxquels la préparation est nécessaire, de simples accords obtenus par retard.

106. Nous avons dit que la simultanéité des éléments hétérogènes favorisait la formation non plus d'un mélange, mais d'une combinaison, en un mot d'une synthèse qui avait pour effet de reculer momentanément les limites de la perception aussi loin que le comportaient les amplifications par octaves et par quintes réunies. Cette synthèse, disions-nous, engendre un organisme très instable, très éphémère, appelé *tonalité*. Il en résulte que toute période hétérogène doit être suivie d'une dissolution des éléments composants et d'un retour à l'homogénéité : c'est ce que l'on appelle en harmonie, et ce que nous appelons aussi en métrique, une *résolution*. Dans cette résolution, l'élément isolé se maintient

et arrive à évincer complètement l'élément retardé ; chacune des notes métriques de l'élément retardé se résout sur la note la plus rapprochée dans le système de l'élément isolé. Il se trouve que dans la grande majorité des cas cette résolution a lieu en descendant d'un degré, de là cette règle d'école en harmonie : *que tout retard doit se résoudre en descendant d'un degré.* Il y a cependant des exceptions : la plus importante est celle qui concerne la septième majeure de la tonique ou tierce de la dominante (*si*), laquelle doit se résoudre sur la tonique (*do*). Cet exemple suffit pour nous montrer que la règle de la résolution en descendant d'un degré n'est pas absolue et qu'elle provient uniquement d'un hasard par suite duquel le fait a lieu ainsi dans la grande majorité des cas. Du reste, la résolution en montant est employée par les auteurs et prend le nom de *suspension inférieure* par opposition à la résolution en descendant que l'on appelle *suspension supérieure.*

107. Nous allons donner un exemple de période hétérogène avec préparation et résolution. Soit un mètre primitif heptasème-hexasème-tétrasème.

Nous l'amplifions en partie par 4 et en partie par 3.



$$4\frac{II_4\ I_3\ I_3\ II_5\ I_3\ I_3\ III_4\ I_3}{1}\quad 4\frac{II_4\ I_3\ I_3}{1}\,3\frac{VII_4\ I_1}{1}\,4\frac{III_4\ I_3}{1}\quad 3\frac{V_3\ I_1\ I_1\ VII_4\ I_1\ II_4\ I_1}{1}$$

Guidé par la théorie que nous avons donnée plus haut, le lecteur pourra analyser l'exemple qui précède et suivre, à travers les trois périodes dont il se compose, la marche de chaque note métrique.

CHAPITRE XXII.

AMPLIFICATION DU SECOND DEGRÉ.

108. Nous avons supposé jusqu'ici que dans une période amplifiée la fondamentale de chaque pied avait pour durée celle de l'atome, et nous avons vu toutes les combinaisons que l'on obtenait en partant de cette supposition. Mais nous n'avons pas épuisé, tant s'en faut, toutes les complications auxquelles l'amplification peut donner naissance, car la fondamentale de chaque pied peut avoir pour durée non seulement celle de l'atome, mais encore celle de tous les nombres perceptibles. Alors le pied prend les dimensions d'une période, et embrasse à son tour plusieurs pieds disèmes, trisèmes, tétrasèmes, etc. Son accent fort et son accent sous-fort cessent d'être de simples accents de pied pour devenir des accents généraux.

Le pied ainsi amplifié, pour se distinguer des pieds dont il se compose, prendra désormais le nom de *base*. La base est un pied par rapport à la phrase générale et une période par rapport au pied.

Parmi les phrases, on distingue celles qui se composent d'un seul membre et que l'on appelle en grammaire *propositions simples,* celles qui se composent de plusieurs membres et qui prennent le nom de *propositions composées*. L'amplification, telle que nous l'avons étudiée jusqu'à présent, n'a donné naissance qu'à des propositions simples, mais lorsque la fondamentale de chaque pied, au lieu d'avoir pour durée l'atome, a celle de tout autre nombre perceptible, la combinaison métrique qui en résulte donne naissance à des propositions composées. Dans le premier cas, nous avions l'*amplification du premier degré,* et dans le deuxième nous avons l'*amplification du second degré*. Toute période déjà amplifiée au premier degré, et remplissant toutes les conditions requises

pour que cette amplification soit renfermée dans les limites de la perception, peut à son tour être amplifiée au second degré, en suivant certaines lois que nous allons faire connaître.

109. La période amplifiée au second degré, ou *proposition composée,* embrasse un certain nombre de propositions subordonnées qui forment autant de périodes particulières. Chacune de ces périodes doit être envisagée à un double point de vue : d'une part, en tant que période particulière, elle doit satisfaire à toutes les exigences de la perception déterminées par nous dans notre étude de l'amplification ; prise en elle-même, elle est traitée comme une proposition simple et doit en suivre toutes les lois ; d'autre part, en tant que période subordonnée au grand tout qui forme la phrase, elle doit former, avec toutes les autres périodes subordonnées, un ensemble clairement perceptible, c'est-à-dire que les grands accents de chaque période devront pouvoir se placer tous dans un seul et même accord métrique homogène, ou assimilable à un accord homogène. Dans le cas où l'assimilation serait impossible, les éléments hétérogènes de l'accord métrique devraient être séparés comme nous l'avons vu plus haut. Là encore, la loi des nombres perceptibles suffit à rendre compte de tous les faits qui peuvent se présenter.

Les propositions composées, tout en engendrant des nombres plus complexes encore que ceux auxquels nous avons eu affaire dans l'étude des périodes hétérogènes assimilables ou non assimilables, se perçoivent en vertu du même principe, et ne sont organiques qu'à la condition de pouvoir se ramener à un tout homogène qui ne sorte pas des limites de la perception. Ce n'est donc pas une nouvelle théorie à faire, mais une nouvelle application d'une théorie déjà connue.

110. Dans la notation des propositions composées, nous mettrons entre parenthèses l'accent déjà amplifié une première fois, et nous indiquerons, par un coefficient placé à sa gauche, le second degré de l'amplification. Chacun de ces accents à parenthèse sera l'accent culminant d'une période subordonnée, c'est-à-dire d'un membre de la phrase totale. A côté de ce grand accent, chaque période particulière ne peut avoir en fait d'accent sous-fort que la tonique amplifiée : celui-ci est naturellement subordonné à l'autre, il est l'accent sous-fort de la base, de même qu'en première amplification il était l'accent

sous-fort du pied. C'est pour cette raison que nous l'appellerons *accent basique,* afin de le distinguer des grands accents de chaque période subordonnée que nous appellerons *accents généraux.* Celui des accents généraux qui domine toute la phrase se nommera *accent principal.* Chaque période subordonnée peut embrasser une ou plusieurs bases, c'est-à-dire que les accents fort et sous-fort d'une base, de même que ceux d'un pied, peuvent être à volonté syncopés ou exprimés. Une base ne peut former une période subordonnée qu'autant que son accent fort est exprimé et donne un des accents généraux de la phrase.

A. — Altération.

111. L'amplification du second degré permet à nos sens de saisir une infinité de rapports très complexes par assimilation à des rapports simples. Par elle se complète la liste des notes altérées dont nous avons déjà parlé § 98. Cette liste est beaucoup plus considérable qu'on pourrait le croire d'après la terminologie musicale. Cette terminologie, en effet, ayant pour base les gammes tempérées, limite à douze le nombre des intervalles qui peuvent se trouver dans l'étendue d'une même octave. Quand bien même on n'assimilerait pas, comme on le fait du reste en pratique, sinon en théorie, une note diésée avec le bémol de la note immédiatement supérieure, cette distinction, que l'on ne fait que pour la forme, nous donnerait une liste de notes altérées encore de beaucoup inférieure à la réalité. En harmonie, on comprend sous un seul nom un certain nombre de notes voisines les unes des autres, et grâce à la convention sur laquelle repose le système tempéré de la gamme, cette note peut être considérée, suivant les besoins de l'accord, comme issue de telle ou telle amplification. En effet, si nous voulons, par exemple, représenter par une note tonale la note métrique 7 (7 V), nous remarquerons que l'amplification par 7 ou plutôt la septième mineure de la note V sera représentée dans l'ordre tonal par un *ré,* septième mineure de *mi.* Or, ce *ré* n'est pas du tout le même que le *ré* de la gamme des sons, issu de l'amplification par 6 de la dominante VI, autrement dit de la quinte du *sol,* car nous avons, d'une part, le nombre $5 \times 7 = 35$, et, d'autre part, le nombre $6 \times 6 = 36$. Si

nous poussons plus loin, nous voyons que le nombre 7 (7 V) = 245 sera représenté par la note *do,* septième mineure de *ré,* tandis que le *do* de la gamme moderne est représenté par le nombre 256 = 2 × 2 × 2 × 2 × 2 × 2 × 2 × 2. La superposition de septièmes mineures nous a amenés à représenter par la note tonale *do* la note métrique 7 (7 V). Cependant, c'est plutôt au *si* qu'il faudrait l'assimiler, parce que le nombre 245 est plus voisin du nombre 240, qui représente l'une des octaves du *si* de la tonalité (tierce de dominante), que du nombre 256.

On voit par là combien la terminologie musicale laisse échapper de notes naturelles, combien les mailles du filet dans lesquelles elle essaie de retenir le système tonal sont peu serrées, et combien les rapports numériques qu'il s'agirait de saisir et de noter comportent de distinctions délicates.

Nous croyons en avoir assez dit pour montrer au lecteur qu'il y a, entre les notes diésées et bémolisées, une quantité d'altérations dont la terminologie musicale ne rend pas compte. Cette observation n'est pas sans importance pour expliquer l'emploi que certains peuples de l'antiquité ont fait du tiers de ton et du quart de ton. Ce fait allégué par bon nombre de théoriciens pour prouver que la musique n'est pas justiciable des sciences physiques et que le sens musical des peuples dépend entièrement de leurs mœurs et de leur éducation, nous prouve seulement que ces peuples anciens avaient senti plus délicatement que nous certains nombres naturels et que notre perception est plus grossière que la leur. Cette observation réduit à sa vraie mesure l'influence des mœurs et de l'éducation sur la musique d'un peuple ; cette influence se fait sentir par une production, et par conséquent par une perception plus ou moins juste des nombres perceptibles, mais elle ne peut pas aller jusqu'à rendre perceptibles pour un peuple des rapports numériques qui ne le seraient pas pour d'autres.

C'est aussi à ce point de vue qu'il faut se placer lorsqu'on veut juger les tonalités employées au moyen âge et dans l'antiquité ; chacune d'elles se distinguait par l'emploi fait dans la mélodie d'une ou de plusieurs notes de la gamme naturelle avec altération, sans que pour cela la tonique fût changée.

Prenons par exemple la gamme de *fa* (mode hypolydien des Grecs, ou lydien, selon la terminologie de Glareanus) :

fa, sol, la, si, do, ré, mi, fa.

Transposée en *do,* cette gamme nous donnera :

do, ré, mi, fa ♯, *sol, la, si, do.*

D'après la théorie moderne, le *fa* ♯ devrait déterminer le ton de *sol.* Il n'en était pas ainsi au moyen âge, où *do* était dans ce cas considéré comme la tonique. Alors, le *fa* ♯, au lieu d'être une note naturelle du ton de *do,* devient une de ses notes altérées obtenue par double amplification 3 (3 V) = 45, ou bien par amplification du premier degré 5 IX = 45. Cette note s'assimile au *fa* 6 VII = 42 dont elle devient l'altération.

B. — Explication du mode mineur.

113. De tous les modes avec notes altérées, le seul qui soit resté en usage, sauf quelques modifications, dans les temps modernes, est le mode mineur. On doit attribuer la disparition des autres modes aux difficultés rencontrées par les harmonistes lorsqu'il s'est agi pour eux d'y adapter l'accord de septième de dominante. Si la gamme du mode mineur a échappé au sort de toutes les autres gammes altérées, cela doit tenir à ce que seule elle contenait toutes les notes de l'accord de septième de dominante sans altération, à l'exception toutefois de la sensible qu'on introduisit alors dans l'accord afin de préciser la tonalité.

La gamme du mode mineur contient deux notes altérées, la tierce mineure et la sixte mineure ; en prenant pour tonique *do,* ces deux notes sont *mi* ♭ et *la* ♭. Le *mi* ♭ est une note de l'amplification du second degré 5 (3 V) = 75, ce nombre s'assimile à 80 = 4 (4 V), c'est-à-dire *mi.* Le *la* ♭ provient d'une amplification du premier degré 5 V = 25, il s'assimile à 24 = 3 $II_{,,}$ c'est-à-dire *sol,* de préférence à 27 = 3 IX ou *la* dont il est plus éloigné ; c'est donc une anomalie de la notation musicale que de désigner cette note du nom de *la* ♭ au lieu de celui de *sol* ♯ qui lui conviendrait mieux. Il faut sans doute attribuer ce fait à la répugnance que l'on aurait à voir figurer dans le même accord *sol* et *sol* ♯ (*sol, si, ré, fa, sol* ♯). S'il fallait vraiment dire *la* ♭ au lieu de *sol* ♯ la note altérée devrait avoir les mêmes propriétés que la note juste *la,* or celle-ci doit toujours être placée de préfé-

rence à la mélodie, tandis que le prétendu *la* ♭ s'accommode de toutes les dispositions.

Cette raison et celle qui est tirée de l'approximation numérique nous paraissent concluantes [1].

Le *si* ♭, qui est employé dans la gamme descendante du mode mineur, ne doit pas être considéré comme une altération du *si,* c'est une note juste du ton de *do* (voir § 69). La modification éprouvée par la gamme de *la* du moyen âge dans sa transformation en la gamme de *la* mineur moderne, consiste dans l'emploi de la sensible (*sol* ♯), dans le but de préciser la tonalité ; une fois celle-ci bien établie, le *sol* ou septième mineure de la tonique fait son apparition sans ébranler le sentiment de cette tonique *la*.

[1] Ce qui achèvera, du reste, de convaincre le lecteur, c'est que la fondamentale *sol* s'emploie rarement dans l'accord *sol, si, ré, fa, la* ♭, or, si le *la* ♭ était une altération du *la*, il n'y aurait aucune raison pour exclure cette note *sol,* tandis que si on le considère comme une altération du *sol,* on comprend aisément que l'on doive employer ce dernier le plus rarement possible, pour n'avoir pas dans le même accord à la fois une note et son altération.

CHAPITRE XXIII.

DES PÉRIODES SIMPLES.

114. De même que nous avons désigné sous le nom de mètres simples tous les mètres qui n'ont pour accent sous-fort que la tonique ou l'une de ses octaves, nous désignerons sous le nom de périodes simples toutes les périodes qui auront pour mètre primitif un mètre simple, quel que soit d'ailleurs le système d'amplification adopté pour chaque accent. La période simple n'aura donc jamais que deux accents généraux en première amplification, à savoir l'accent culminant et son accent subordonné ; elle pourra très bien être hétérogène, sans cesser d'être simple au sens que nous avons donné à ce mot, c'est-à-dire sans avoir besoin d'être déterminée par la dissimilation mélodique.

L'accent subordonné, en effet, étant toujours la tonique amplifiée, il est facile, par la nature du pied, de reconnaître la nature de l'amplification sans qu'on ait besoin de chercher dans la modulation un supplément de détermination ; aussi voyons-nous que les Grecs, qui ne connaissaient que les périodes simples, ont fait un emploi fréquent des périodes hétérogènes sans pour cela changer de ton mélodique dans l'intérieur d'une seule et même période. Leurs périodes n'avaient jamais que deux accents généraux, et, homogènes ou non, elles conservaient toujours la même tonalité. Encore aujourd'hui toute la musique facile se comporte de la même façon : les périodes se contentent de deux accents, l'un principal, l'autre subordonné ; elles ne sont pas modulantes et peuvent être néanmoins hétérogènes.

C'est seulement lorsque les accents subordonnés sont autres que la tonique amplifiée que l'on sent la nécessité d'une modulation, c'est-à-dire d'un changement de ton dans l'intérieur d'une seule et même période. On sort alors des périodes

simples pour entrer dans le domaine des périodes complexes et la mélodie devient d'un ordre plus élevé.

Dans l'amplification du second degré, toutes les périodes issues de mètres simples sont également simples, et pour la même raison que dans l'amplification du premier degré, la phrase, avec toutes ses propositions subordonnées, est tout entière dans le même ton.

III. — DISSIMILATION MÉLODIQUE.

CHAPITRE XXIV.

DÉTERMINATION DE LA VALEUR DES ACCENTS MÉTRIQUES.

115. Les différents mètres étudiés par nous, à part les mètres simples, seraient indéterminés si nous n'avions recours à un déterminant autre que la dissimilation rythmique. Avec la dissimilation rythmique, en effet, le seul moyen que nous ayons de distinguer dans une période les différents accents les uns des autres, suivant les mètres qu'ils représentent, est de les prononcer avec une intensité proportionnée à la valeur de chaque accent, c'est-à-dire du mètre correspondant. De la sorte, dans une période qui contiendrait quatre ou cinq accents, la voix devrait trouver quatre ou cinq nuances d'intensités différentes se subordonnant les unes aux autres, et représentant exactement la valeur de leur mètre respectif. Une pareille finesse dans l'appréciation et dans l'exécution des intensités serait tout à fait invraisemblable si nous n'avions, pour venir en aide à l'infirmité de nos organes, un autre puissant moyen de dissimilation grâce auquel toute équivoque devient impossible.

Dans l'intérieur d'une période, tous les accents généraux pouvant avoir les uns par rapport aux autres toutes les dispositions possibles, ce qui cause la variété infinie de formes dont chaque mètre est susceptible, la place relative des accents dans la phrase ne peut rien nous apprendre sur le mètre qu'ils représentent. Seul le grand accent se trouve déterminé par la longueur de la période totale, mais tous les autres seraient complètement indéterminés, si nous n'avions recours, pour marquer chacun d'eux, à un système de dissimilation grâce auquel nous pouvons reconnaître d'une façon infaillible quel mètre il représente. Ce système de dissimilation est de l'ordre mélodique.

Nous avons donc à examiner comment les notes mélodiques peuvent venir en aide aux notes métriques et contribuer à les déterminer.

Quelle est la note mélodique qui sera la plus propre à suggérer au jugement sensoriel la perception d'une certaine note métrique, que l'accent correspondant ne suffit pas à déterminer clairement par son intensité? Evidemment celle qui est avec elle dans le rapport numérique le plus simple, c'est-à-dire dont la vibration est une octave de cette note. Mais où trouverons-nous cette note mélodique destinée à nous suggérer l'estimation vraie de l'accent? Pour résoudre cette question, rappelons d'abord que les seuls accents pour lesquels la dissimilation rythmique soit insuffisante sont les accents généraux. Il suit de là que toutes les notes mélodiques du segment[1] réel que l'accent commande peuvent concourir à la détermination de la note mélodique qui, elle-même, déterminera l'étendue de la note métrique correspondant à ce segment. La note ainsi déterminée ne sera pas autre chose que la tonique mélodique du segment. Cette tonique devient évidemment, au point de vue de la mélodie, la vraie caractéristique du segment, puisqu'elle préside à la perception de chacune de ses parties, et que, tant qu'il dure, l'oreille la perçoit. Il est par suite naturel d'admettre que c'est cette note qui détermine la note métrique, c'est-à-dire la valeur de l'accent.

C'est donc à la tonalité qu'il faut s'adresser pour trouver la solution du problème que nous nous sommes posé au début de cè chapitre. Chaque accent général est déterminé non par une simple *note,* mais par un *ton mélodique*. Ce ton embrasse non seulement la durée de cet accent, mais toute la durée du segment auquel il commande. Dans l'intérieur de celui-ci, on fera entendre la marche de notes la plus propre à déterminer le ton mélodique de l'accent général.

Il résulte de là que l'accent lui-même ne devra pas porter nécessairement, comme l'hypothèse en serait venue tout d'abord à l'esprit, une note mélodique qui soit à l'octave de la note métrique : pourvu que la marche de toutes les notes

[1] Nous verrons dans notre étude du catalectisme que le domaine de chaque accent général est séparé du précédent et du suivant par des *pauses* ou *césures ;* la fraction de période ainsi formée était désignée par les Grecs sous le nom de χῶλον, et nous lui donnons celui de *segment.*

du segment détermine le ton marqué par la note métrique, la dissimilation mélodique est suffisante.

Toutes les fois qu'en passant d'un segment à l'autre, nous changerons de note métrique, nous aurons un changement de ton mélodique, c'est-à-dire une *modulation*. Chaque ton mélodique déterminant une note métrique, la théorie de la métrique n'est autre chose que la théorie de la modulation.

Les harmonistes fournissent bien les moyens de passer d'un ton à un autre, et ils donnent les règles que l'on doit suivre pour exécuter chaque modulation, mais ils n'expliquent pas en vertu de quelles lois ces tons se succèdent entre eux, pourquoi, dans des cas déterminés, on sent une tendance marquée à exécuter telle modulation plutôt que telle autre, et lorsqu'ils sont en présence d'une mélodie qui module désagréablement, quoique selon les règles, ils savent bien dire qu'elle est mauvaise, mais ils ne savent pas expliquer en quoi elle l'est; le compositeur a pu suivre scrupuleusement toutes les règles qui régissent le passage d'un ton à un autre, sans que pour cela sa mélodie en soit meilleure. Dans ce cas, ce qui pèche, ce n'est pas la façon de moduler, c'est la modulation elle-même. Si donc la détermination d'un ton mélodique est de l'ordre tonal, une succession de tons, c'est-à-dire une modulation, est de l'ordre métrique; en sorte que, si la tonalité mélodique, elle-même, obéit à la loi des harmoniques ascendantes, la modulation, qui détermine la tonalité métrique, obéit à la loi des harmoniques descendantes.

116. Nous avons vu plus haut que le ton mélodique de chaque segment était à l'octave de l'accent métrique; nous avons dit l'octave, parce que c'est en effet ce qui arrive presque toujours. Néanmoins, il peut se faire que la note métrique soit déterminée par un ton à la quinte, à la tierce, à la septième ou à la neuvième de l'accent métrique; en un mot, par une de ses harmoniques perceptibles. Il y a, en effet, identité partielle entre toute fondamentale et ses harmoniques perceptibles, mais celle qui présente cette identité sous la forme la plus parfaite est l'octave, aussi est-ce à elle que l'on a le plus naturellement recours.

117. — Si l'on se reporte au § 7, on y verra que toute unité métrique est constituée par deux coups identiques se

succédant à un intervalle déterminé ; ces deux coups suffisent pour que nos sens perçoivent toute une série, car le premier coup, en même temps qu'il annonce le commencement d'une unité, marque la fin d'une précédente, et le second coup, en même temps qu'il marque la fin de la même unité, annonce le commencement d'une suivante ; or, les deux coups étant identiques, les unités qui précèdent et qui suivent sont naturellement imaginées sous forme également identique. Connaissant la fin de l'une et le commencement de l'autre, on conçoit le commencement de la première et la fin de la seconde, lesquels à leur tour sont en même temps commencement et fin, ce qui nous a fait dire que la perception d'une seule unité métrique impliquait celle de toute une série d'identités.

Il résulte, de ce qui précède, qu'une unité métrique ne pourrait être considérée comme déterminée, qu'à la condition d'avoir répété au moins une fois l'accent qui la rend sensible. Cette répétition est en effet d'une nécessité absolue toutes les fois que l'on n'a pas recours à la dissimilation mélodique. L'accent fort du pied, qui se contente de la dissimilation rythmique, se détermine par son retour périodique ; quant à l'accent sous-fort, qui n'a pas de retour périodique, il est naturellement conçu comme déterminant la plus simple des unités possibles, puisqu'il ne peut représenter autre chose que la tonique métrique.

Au contraire, le grand accent de la période et les accents généraux qui lui sont subordonnés ne sont pas répétés périodiquement et c'est à l'aide de la dissimilation mélodique qu'ils sont clairement perçus. Dans le domaine des sons, en effet, le retour périodique du coup, c'est-à-dire de la vibration, a lieu un grand nombre de fois dans un espace de temps très court ; si donc un accent métrique est accompagné d'une note mélodique, nous serons amenés à induire le retour périodique de cet accent métrique, sans que ce retour soit nécessairement exprimé. De la sorte, chaque unité métrique sera déterminée, non plus, comme nous l'avions dit d'abord, par deux coups identiques se succédant à un intervalle régulier, mais par un seul coup qui, complété par un ton mélodique, engendrera la sensation de toute la série des coups identiques, sans que cette série ait eu besoin d'être réellement entendue. Mais si ce phénomène peut avoir lieu, c'est uniquement parce que nous entendons, en même temps que ce coup, une série semblable à celle qui serait constituée

par la répétition des accents métriques identiques. Bien que cette série soit formée de la succession d'unités plus petites que les unités métriques à déterminer, il y a entre elles et les unités métriques un rapport simple clairement perçu.

La répétition de la vibration tonale suffit donc à la perception, et tient lieu de la répétition de l'accent métrique. Cependant, lorsque cette répétition peut avoir lieu effectivement, la sensation n'en est que plus claire, et l'oreille éprouve une satisfaction réelle. C'est pourquoi, en musique, on répète volontiers une période lorsqu'on veut la fixer dans la mémoire des auditeurs : ce retour, qui répond à un désir de nos sens, a donné naissance à la *strophe* et à *l'antistrophe*. Néanmoins, c'est là un procédé tout esthétique qui ne se présente pas avec un caractère de nécessité absolue. On chercherait longtemps dans le langage naturel avant d'y trouver des strophes et des antistrophes; nous ne nions pas qu'on puisse en découvrir, nous croyons seulement qu'elles y sont très rares, et que le plus souvent les accents métriques n'y sont pas répétés.

De tous les accents qui composent une période, le seul qui puisse embrasser *réellement* la longueur métrique qu'il représente, est l'accent principal. Les autres accents généraux n'étendent pas effectivement leur domaine au delà du segment qu'ils commandent; or ce segment n'a aucun rapport avec la valeur métrique réelle de l'accent, car ses dimensions dépendent uniquement du hasard qui préside à la position relative des accents dans l'intérieur d'une forme métrique. L'accent qui précède et l'accent qui suit sont les limites extrêmes du segment que peut embrasser un accent général, et ces limites ne sont pas fixes, puisque la disposition des accents dans l'intérieur de la période peut être quelconque.

Il résulte, de ce que nous venons de dire, qu'un accent est déterminé quel que soit le temps consacré à cette détermination : il faut et il suffit que la tonalité soit bien précisée pour que la détermination soit complète. Puisqu'il en est ainsi pour chaque accent général d'une période, il ne faudra pas s'étonner que le même fait ait souvent lieu en musique, pour l'accent principal lui-même, et que la période n'ait pas réellement les dimensions que semblerait annoncer cet accent; il ne faudra pas s'étonner de voir commencer une nouvelle période avant le temps marqué pour la conclusion normale de la première. Du moment, en effet, que le ton mélodique de

l'accent principal est déterminé, la sensation de la période est complète, sa conclusion est immédiatement conçue par induction, et l'on peut passer à une période suivante. Cependant, on ne saurait nier qu'un tel procédé enlève à la phrase une grande partie de sa clarté : c'est en effet sur l'accent principal que porte toute l'intention de la voix, c'est en lui que se résume toute la période, et il est tout naturel que l'on ait recours, pour cet accent, à tous les moyens de détermination dont on peut disposer. Or la détermination mélodique n'est qu'inductive, elle exige une opération de l'esprit, et partant elle est plus difficile à comprendre que la détermination résultant de la conclusion normale de la période; aussi le langage, dans lequel il s'agit moins de flatter les sens que d'éclairer l'esprit, et où, par conséquent, il faut viser à la clarté la plus grande qu'il soit possible d'atteindre, les périodes métriques, à moins d'interruption brusque, ont toujours leur conclusion normale.

Il en est de même pour la musique populaire qui emploie toujours les périodes les plus simples, et qui ne supporterait pas une phrase musicale dans laquelle la conclusion normale de la période ne serait pas exprimée.

118. — Si ce rapport existe entre un accent général et la tonique du segment qu'il commande, il semble que nous pouvons sans témérité généraliser l'application du principe, et nous sommes naturellement conduits à l'hypothèse d'un rapport simple rattachant la tonique générale mélodique et la tonique générale métrique d'un morceau de musique quelconque, naturelle ou artistique. Autrement dit : si cette hypothèse est vraie, le ton d'un morceau déterminera la longueur de l'atome qui est la mesure commune des divers pieds dont se composent les périodes de ce morceau, c'est-à-dire la tonique métrique générale. Cette tonique sera une des *harmoniques simples* du ton mélodique, vraisemblablement la plus simple, l'octave, et, par ordre de complication, la quinte, la neuvième, la tierce, la septième. Lors donc qu'un exécutant cherchera le mouvement qui convient le mieux à une mélodie pour lui donner tout son caractère, la justesse de son oreille le conduira naturellement à le choisir parmi ces harmoniques. Probablement, il choisira l'octave; s'il la quitte, il prendra la quinte, la neuvième, la tierce ou la septième. Des expériences minutieuses, dont le détail serait long à donner ici,

nous ont permis de vérifier cette hypothèse dans un grand nombre de cas. Nous avons trouvé pour 50 cas, 33 fois l'octave, 7 fois la quinte, 4 fois la neuvième, 4 fois la tierce, 2 fois la septième. Il semble peu naturel d'admettre que le hasard seul ait amené ces résultats. Mais ces expériences sont si délicates à instituer, les causes d'erreurs, les influences perturbatrices y sont si nombreuses et si difficiles à saisir, que nous attendrons de nouvelles recherches avant de donner notre induction, si vraisemblable soit-elle dès à présent, pour une loi établie.

119. — Cette induction concernant un rapport défini et simple entre les deux toniques générales, mélodique et métrique, d'un même morceau, s'applique, avons-nous dit, universellement à tout organisme *métro-mélodique,* qu'il soit naturel ou artificiel. Les deux cas n'en sont pas moins fort différents et la différence qui les sépare nous conduit pour le premier, c'est-à-dire pour le langage, à une nouvelle et importante conclusion.

Cette différence consiste en ce qu'on peut écrire et exécuter de la musique dans n'importe quelle tonalité générale, tandis que la parole, dans un seul et même individu, subit une tonalité générale fixe. Le fait ne saurait être contesté. Chacun de nous a son ton de voix propre, et chacune des phrases que nous prononçons doit, pour produire sur l'oreille l'effet d'un ton normalement conclu, s'achever sur une certaine tonique, toujours la même.

D'où il suit qu'étant donné le rapport défini qui doit exister entre les deux tonalités générales d'un morceau, la musique comporte un grand nombre de tonalités métriques distinctes, harmoniques simples des différentes tonalités mélodiques possibles ; la parole, au contraire, dans un même individu, n'en admet que quelques-unes, harmoniques simples de sa tonalité naturelle. En d'autres termes, tandis que la modulation métrique est, en musique, riche et fréquente, elle est très rare et très pauvre dans le langage. Nos expériences relatées plus haut font voir combien il est plus naturel et plus ordinaire de choisir comme tonalité métrique, c'est-à-dire comme mouvement, l'octave du ton mélodique, que toute autre de ses harmoniques simples. Pour quitter l'octave, il faut le vouloir, violenter la nature, et cette violence fatigue vite ; il est probable que le langage, étant un produit non de

l'art et de la volonté, mais de la nature, ne comporte guère un tel effort. Cette induction se présente comme une suite nécessaire de l'hypothèse que nous avons exposée et soutenue dans le paragraphe précédent.

120. — Si le langage est à peu près dépourvu de modulation métrique, par le fait que chaque individu possède une tonique naturelle fixe, il va sans dire que cette fixité n'empêche nullement l'existence de modulations mélodiques variées et nombreuses. Nous avons vu au contraire qu'à chaque accent général correspond une modulation qui le dissimile et le fait reconnaître. Il suffit que le ton naturel reparaisse à la fin de la période qui doit être conclusive.

Néanmoins, la tonique générale joue toujours un rôle considérable dans la trame même du discours. C'est par rapport à elle que sont perçues toutes les autres notes; c'est elle qui leur sert non seulement de conclusion, mais de fondamentale, c'est-à-dire de mesure; aussi, lorsque nous entendons parler un homme, quel que soit le diapason de sa voix, quelle que soit la manière dont il ait commencé son discours, percevons-nous immédiatement sa tonique naturelle. Nous n'avons pas besoin d'introduction pour connaître cette tonique, elle est implicitement contenue dans tous les mouvements de sa voix, et nous saisissons immédiatement quel est le rapport du ton mélodique pris actuellement par cet homme avec son ton normal.

En musique, au contraire, l'unité n'existant pas, on est obligé de créer artificiellement un ton initial par rapport auquel se font toutes les modulations du morceau, et qui sert ensuite à ce dernier de conclusion normale. Ce qui existe à l'état naturel dans la parole vivante, une tonique normale, manque dans les instruments de musique qui sont naturellement indifférents à tous les tons. La voix elle-même, du moment qu'elle cesse d'être parlante pour devenir chantante, cesse d'être soumise à l'influence de la tonique normale pour devenir un véritable instrument de musique indifférent à tous les tons. C'est pourquoi, pour produire un effet semblable à celui que l'on obtient, dans le langage, au moyen d'une simple phrase dite d'une certaine façon, on est obligé en musique de faire un long morceau, et d'exprimer, outre la phrase du langage, une introduction et une conclusion. L'introduction a pour but de préciser la fondamentale par

rapport à laquelle la phrase doit être perçue et de rétablir artificiellement le ton naturel du discours ; tandis que la conclusion a pour but de laisser l'auditeur sur l'impression produite par la phrase, en marquant bien, pour terminer, le rapport de cette phrase avec la tonique générale.

Grâce à cette mise en scène, on peut arriver à constituer à un morceau musical une individualité artificielle et à imiter artistiquement les effets naturels du langage. Mais, quoi qu'il arrive, l'effet produit par la musique, s'il est plus esthétique et plus agréable que la phrase du langage, est beaucoup moins expressif, beaucoup moins saisissant qu'elle. La phrase musicale est plus sonore, plus soignée dans l'exécution, plus ornée et surtout plus simple, mais on sent qu'elle est faite moins pour exprimer un sentiment, que pour plaire à l'oreille; la voix prend pour la prononcer une sonorité inaccoutumée par laquelle nous sommes avertis que nous entrons dans le domaine de la convention. La façon artificielle de constituer la tonalité ne remplace qu'imparfaitement la tonalité naturelle de la parole vivante, la même voix qui vient de chanter une mélodie en *si* ♭ en chantera tout à l'heure une autre en *ré;* on sent que la personne qui chante répète de mémoire les mélodies qu'elle fait entendre, qu'elles ne sont pas le produit naturel des émotions de son âme, que tout a été réglé d'avance, qu'à l'organisme naturel a été substituée l'éducation artistique.

Dans le langage, toutes les émotions exprimées sont des émotions ressenties et vécues ; toutes les agitations de l'âme, avec la complexité infinie qu'elles comportent, se réflètent dans le langage comme dans un miroir fidèle. C'est ce qui fait de la parole le moyen d'expression le plus puissant, ce qui constitue son caractère de complexité inévitable, ce qui lui donne enfin un cachet si net de réalité brutale que ses mélodies ne nous paraissent pas esthétiques, lorsque nous les comparons aux mélodies de l'art.

Ce qui manque à la phrase du langage notée musicalement, c'est précisément tout ce qui sert à la rendre plus sensible, plus frappante. D'abord, c'est son rapport avec la tonique naturelle qui est détruit lorsqu'elle sort du domaine de la parole pour entrer dans celui du chant ; à partir de ce moment, pour lui redonner toute sa valeur, il faudrait lui rendre une tonalité, ce qui ne pourrait se faire, comme nous l'avons vu tout à l'heure, qu'en lui donnant une introduction

et une conclusion : ensuite c'est le timbre parlant de la voix qui lui fait défaut et qui se trouve remplacé par le timbre plus sonore, plus agréable, mais aussi moins expressif de la voix chantante. Enfin, ce sont les gestes, le regard, les mouvements de physionomie, tout l'entrain de la passion réelle qui ont cessé d'exister. Dépourvue de toute cette mise en scène qui était à la phrase parlée comme la chair de ses os, la mélodie du langage notée musicalement n'est plus qu'un squelette. Elle présente un degré de complication trop grand au point de vue mélodique, pour pouvoir se passer du commentaire expressif de l'*action,* c'est-à-dire de la voix, du visage et des gestes. Aussi nous prions le lecteur de considérer les mélodies du langage dont nous donnerons quelques exemples par la suite, non comme des mélodies esthétiques, mais comme une image aussi fidèle que possible de la réalité. Nous regrettons seulement de ne pouvoir lui donner qu'une partie de cette réalité en notant ces mélodies, et de les exposer ainsi à un mépris qu'elles ne méritent pas, dans l'impuissance où nous sommes de noter tout ce qui est de nature à les faire valoir.

CHAPITRE XXV.

ACUITÉ.

121. Il nous reste à résoudre une dernière question. Nous avons vu que la valeur des accents généraux n'est déterminée ni par l'intensité ni par l'acuité d'une note quelconque, mais par le ton du segment réel qui leur correspond. Cependant, tout accent est une note ; la note qui porte l'accent général n'aura-t-elle rien, à part l'intensité, qui la distingue des autres notes portant des accents inférieurs ? Elle aura l'acuité : à l'accent le plus important du segment, c'est-à-dire le plus grave, correspondra la note la plus importante, c'est-à-dire la plus aiguë et il en sera de même pour les autres accents et pour les autres notes. Nous avons vu que dans le domaine des accents métriques, ceux qui ont la plus grande importance répondent à la plus grande longueur métrique ; dans une période, par exemple, l'accent qui prime tous les autres est celui qui embrasse toute la durée de la période, et l'importance des autres accents diminue graduellement et en proportion des longueurs métriques respectives qu'ils représentent. Il en résulte qu'un accent a une importance métrique d'autant plus grande que sa longueur est plus éloignée de la fondamentale, et plus la longueur d'un mètre se rapprochera de celle-ci, plus l'importance de l'accent qui le représente sera petite.

Dans le domaine des notes mélodiques, au contraire, la note qui constitue la fondamentale mélodique est celle dont la vibration a la plus longue durée, c'est-à-dire la note la plus grave. Plus nous nous éloignerons de la durée de cette fondamentale, plus la vibration des notes que nous obtiendrons diminuera de longueur, et plus l'importance de l'accent mélodique ira en augmentant. Il en résulte que dans le domaine de la mélodie, la note la plus aiguë sera toujours la plus importante ; par conséquent, la note la plus aiguë

sera toujours la plus propre à dissimiler l'accent métrique qui embrasse la plus grande durée, c'est-à-dire la plus grave. Ceci résulte clairement du double principe qui préside à la sensation des sons d'une part, et des mètres de l'autre, et en vertu duquel nous percevons dans les sons les diviseurs de l'unité, tandis que dans les mètres nous percevons ses multiples. Comme difficulté de perception numérique, 1/35 est absolument identique à 35 unités; dans les deux cas nous avons pour point de repère l'unité, et plus nous nous éloignons de cette unité dans l'un ou l'autre sens, plus le rapport avec elle devient grand ; et toujours, au même éloignement de la fondamentale correspond le même effort de perception, et par conséquent la même importance numérique. Il y a tel éloignement de la fondamentale où la perception devient complètement impossible, il est donc tout naturel de supposer qu'un peu avant d'arriver à cette limite, elle devait être déjà difficile, et que cette difficulté devait diminuer au fur et à mesure qu'on s'en éloignait pour se rapprocher de la fondamentale.

Ce genre de difficulté dans la perception est absolument distinct de celui qui résulte d'un rapport numérique complexe. Deux notes très facilement perceptibles l'une et l'autre peuvent engendrer un rapport numérique impossible à percevoir; ces deux notes seront très perceptibles si elles figurent dans la région moyenne de la voix, seul le rapport qu'elles auront entre elles ne pourra être perçu. Pour d'autres notes également perceptibles, chacune prise isolément, le rapport sera non impossible, mais difficile à saisir. Ce genre de difficulté dans la perception a été étudié dans les chapitres précédents. Au contraire, dans le cas présent, la plus ou moins grande difficulté de perception s'applique à la note elle-même, par suite de sa plus ou moins grande élévation dans l'échelle des sons. Le rapport d'octave est le plus facile à saisir, le plus simple des rapports numériques, et, cependant, il est telles ou telles notes à l'octave du *do* fondamental qui sont en elles-mêmes absolument imperceptibles, tandis que beaucoup d'autres, soutenant avec lui des rapports plus complexes, sont par elles-mêmes très perceptibles, mais non compréhensibles.

122. Nous croyons en avoir assez dit pour expliquer le rôle de l'acuité dans la dissimilation mélodique ; un accent

sera d'autant plus aigu, qu'il sera plus important dans la phrase, de telle sorte que par l'élévation relative des notes, l'oreille pourra juger dès l'abord de toute la structure de la période. Il est cependant un phénomène fréquent dans le langage, et qui paraît contredire ce que nous venons d'exposer sur le rôle de l'acuité : il arrive souvent que la note aiguë, au lieu d'être placée sur l'accent général qu'elle sert à dissimiler, va se porter sur un des temps forts ou sous-forts des pieds qui précèdent ou qui suivent, tandis que la note mélodique destinée à ce temps fort ou sous-fort va se porter sur l'accent général. Ce phénomène d'*interversion* ne peut engendrer aucune équivoque, car il ne peut y avoir d'hésitation entre un accent général et le temps fort ou sous-fort d'un pied, il est clair pour l'oreille que la note aiguë appartient à l'accent général ; du reste, nous avons vu que les notes mélodiques placées sur les accents du pied n'avaient de valeur que relativement à l'accent général qu'elles préparent. L'impression tonale qui résulte de ces notes se concentre entièrement sur l'accent général et en détermine le ton. Qu'il y ait ou non interversion, la détermination du ton est la même. L'interversion est donc un élément de variété qui ne nuit en rien à la perception de la période. Grâce à elle, l'acuité ne repose pas nécessairement sur l'accent général dont elle sert à marquer l'importance, mais elle peut se porter sur l'un ou sur l'autre des temps forts ou sous-forts des pieds qui composent le segment de cet accent général. Tous les accents de ce segment concourant à déterminer l'accent général et lui prêtant le secours de leur note mélodique, il n'est pas étonnant que l'acuité, lorsqu'elle se porte sur l'un de ces accents, serve non pas à marquer l'importance toute subordonnée de l'accent sur lequel elle porte, mais à mettre en relief l'importance du segment lui-même, c'est-à-dire de l'accent général qui le commande.

L'interversion peut être *postérieure* ou *antérieure,* suivant que l'acuité se porte en arrière ou en avant de l'accent général. L'emploi des différents genres d'interversion n'est pas livré au hasard, chacun a son caractère particulier.

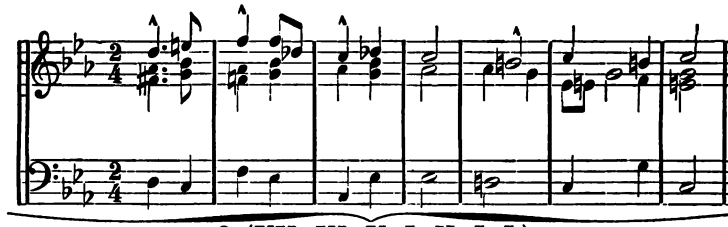
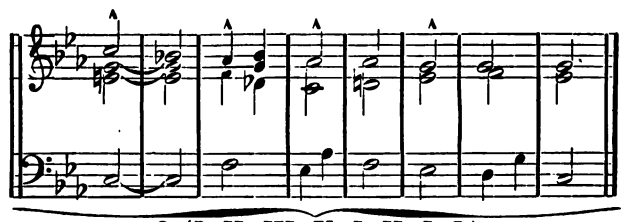
L'interversion antérieure marque la marche vers le repos, puisqu'elle nous fait aller de l'aigu au grave ; elle convient par conséquent aux cadences conclusives ou aux repos provisoires de la voix dans l'intérieur d'une phrase. L'interversion postérieure, au contraire, marque la marche vers le

mouvement, puisque la voix procède du grave à l'aigu ; elle convient par suite aux cadences exclamatives, c'est-à-dire à toutes les cadences où l'esprit est encore en éveil après la chute de la période. L'accent aigu non interverti peut être tour à tour conclusif ou exclamatif ; il est conclusif lorsque la note aiguë est suivie d'une ou de plusieurs notes graves, il est exclamatif, ou simplement suspensif, lorsque la note aiguë est la dernière du segment.

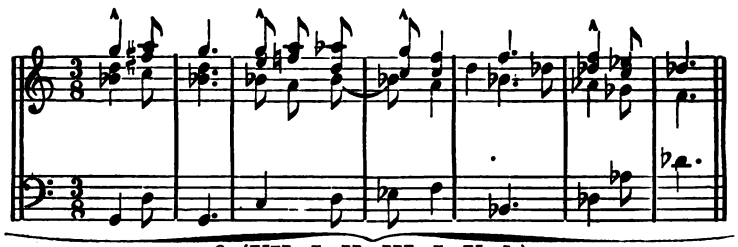
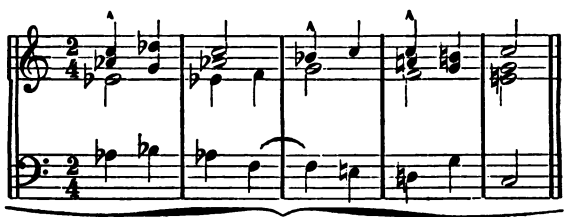
CHAPITRE XXVI.

123. Pour terminer notre théorie de la dissimilation mélodique, il nous paraît utile de montrer notre système à l'œuvre en dissimilant conformément aux principes exposés plus haut quelques-unes des périodes métriques dont nous avons donné des exemples dans le chapitre de l'amplification tant homogène qu'hétérogène.

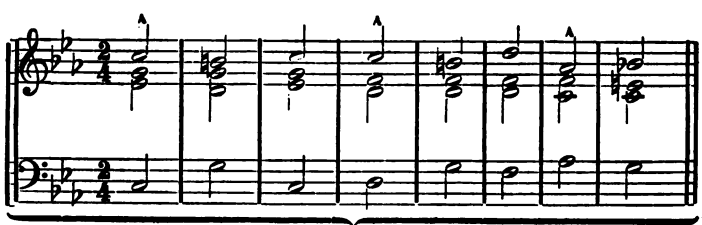
Nous choisirons de préférence les exemples de périodes dissonantes que nous ferons suivre de leur résolution, afin que le lecteur saisisse bien la marche des notes métriques d'une période à l'autre et l'enchaînement étroit qui en résulte. Tout le monde sentira l'attraction de la période dissonante vers sa résolution, et pourra se convaincre de la vérité objective de tout ce que nous avons dit plus haut concernant la constitution des périodes et leur succession.

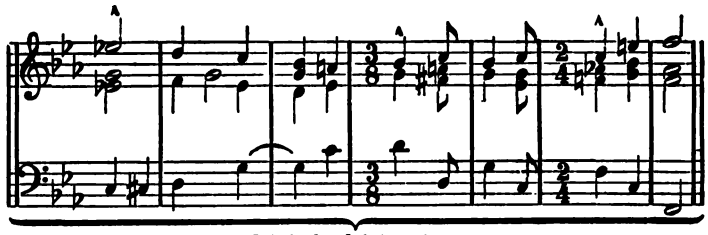
Nous citons en première ligne la transcription en heptapodie octasème de l'exemple donné dans le § 79 consacré aux heptapodies tétrasèmes.

8 (VII_5 III_4 V_5 I_3 II_5 I_3 I_3)

8 (I_3 II_6 III_4 V_5 I_3 II_5 I_3 I_3)

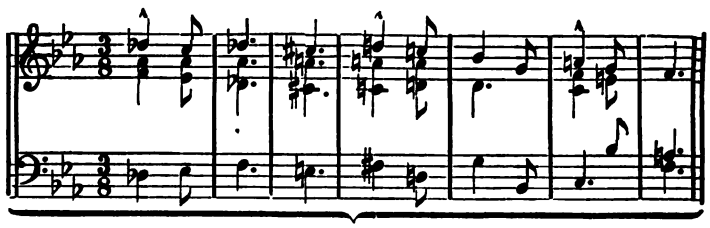
Les notations que nous plaçons au-dessous de chaque exemple nous tiennent lieu d'un long discours, puisqu'elles indiquent à quels accents métriques nous avons affaire, et quelle est l'amplification adoptée pour chacun d'eux.

124. Nous continuons notre série d'exemples en donnant la transcription en heptapodie hexasème de la période citée dans le § 90, et en faisant suivre cette période dissonante de sa résolution.

6 (VII_6 I_2 II_4 III_4 I_2 V_4 I_2)

8 (V_6 I_3 III_4 II_6 I_3)

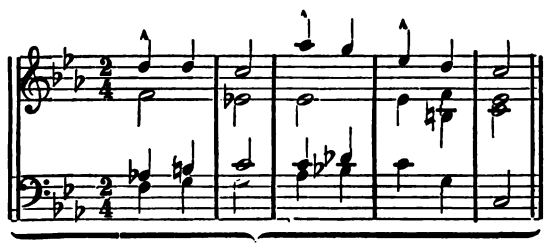
La résolution nous donne un mètre pentasème amplifié par 8.

125. Nous poursuivons en donnant un exemple emprunté au § 107 relatif à l'amplification hétérogène proprement dite.

Période de préparation.

8 (II_6 I_3 I_3 II_6 I_3 I_3 III_6 I_3)

Période hétérogène.

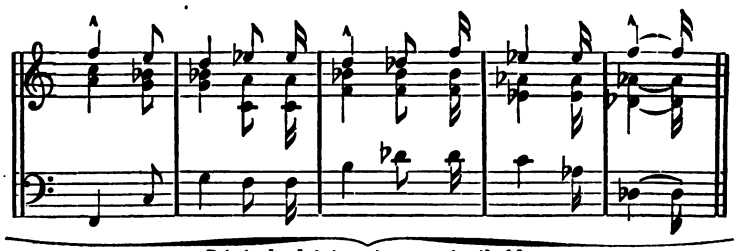
8 (II_5 I_3 I_3) 6 (VII_5 I_2) 8 (III_5 I_3)

Résolution des notes retardées.

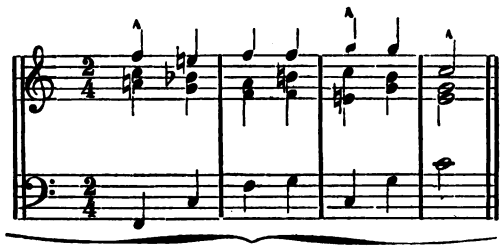
6 (V_4 I_2 I_2^1 VII_5 I_2 II_5 I_2)



Résolution finale.

8 (II_5^4 I_3 V_5 II_5 I_3)

126. En dernier lieu, nous donnons un exemple emprunté à l'amplification hétérogène assimilable (§ 103).

Période hétérogène assimilable.

6 II_4 7 (I_2 V_5) 5 (I_2 III_3)

Résolution.

8 (III_4 I_3 II_5 II_4)

IV. — DU CATALECTISME.

CHAPITRE XXVII.

127. Jusqu'à présent, nous nous sommes contenté de désigner par un numéro la forme adoptée pour chaque pied, sans dire d'une façon plus précise si nous avions syncopé, c'est-à-dire réuni en une seule syllable, toutes les brèves qui se suivaient sans être marquées d'un accent fort ou sous-fort. Cette question, qui a été jusqu'à présent la plus grave préoccupation de tous les métriciens, à savoir si l'on avait affaire à des spondées, des anapestes, des dactyles, des iambes, des trochées, etc., nous est apparue comme d'une importance secondaire. Ce qu'il faut avant tout savoir, c'est à quelle période on a affaire, quels sont les accents généraux de cette période, et quelle est la mesure des pieds dans chacune de ses parties. Une fois ces conditions remplies, le reste n'est plus que détail, et l'on pourrait, dans une période donnée, avec des accents généraux bien déterminés, prendre tour à tour pour chaque pied toutes les formes syncopées ou non syncopées, sans modifier essentiellement l'impression reçue par l'oreille. En ce qui concerne la forme du pied, nous avons déjà dit[1] en quoi consiste le caractère plus ou moins vif ou relâché de chaque forme. Toutes les fois qu'il s'écoule un temps assez long entre l'accent fort et l'accent sous-fort du pied pour que la voix puisse y trouver un repos, nous avons une prononciation tranquille, normale. Toutes les fois, au contraire, que le temps sous-fort suit de près le temps fort, la prononciation est plus alerte, plus élégante et moins habituelle. Suivant la nuance de sentiment à exprimer, la voix se trouve naturellement portée à adopter l'un ou l'autre des systèmes possibles.

Il en est de même pour les atones que l'on peut ou non

[1] § 52.

syncoper ; ce phénomène, connu en métrique sous le nom de *catalectisme*, et qui consiste à laisser dans le silence un ou plusieurs accents (nous prenons ici le mot accent dans son sens le plus général, en y comprenant même l'accent *monosème* ou *atomique*, que dans d'autres cas nous avons appelé *atone*), a pour effet de diminuer la somme de travail mécanique nécessaire à l'exécution d'une période. Par conséquent, plus on aura recours au catalectisme, plus la période semblera paresseuse, plus elle conviendra à l'expression des sentiments languissants. Au contraire, plus la période contiendra d'accents monosèmes exprimés, plus elle paraîtra vive et alerte. Ici encore, le sentiment exprimé par la phrase peut seul guider la voix, et lui apprendre dans quelle mesure elle doit avoir recours au catalectisme.

128. Le catalectisme exerce surtout son action sur les fins de périodes, où il laisse souvent dans le silence, non seulement un ou plusieurs accents atomiques, mais même un ou plusieurs pieds. Ces pieds dans le silence appartiennent le plus souvent au commencement de la période suivante. Ils laissent à la voix le temps de reprendre haleine avant de passer à un autre ordre d'idées. Il résulte de là que, non seulement l'accent atomique, mais encore les temps sous-forts et même les temps forts de pieds peuvent être atteints par le catalectisme.

Tout accent autre que les accents généraux peut être syncopé, de telle sorte que l'on pourrait avoir une période tout entière réduite à ses accents généraux. Les accents généraux forment les noyaux de la phrase, et autour d'eux viennent se grouper, de la façon la mieux appropriée à les faire ressortir, les autres accents en plus ou moins grand nombre, suivant que l'on a plus ou moins recours au catalectisme. Il en résulte que, non seulement la fin de chaque période, mais encore chaque accent général a une tendance à se faire suivre soit d'une certaine durée syncopée, soit d'un certain silence. Les syllabes qui précèdent cette durée syncopée ou ce silence sont appelées *césures,* elles constituent en effet de véritables coupures dans la phrase. Le catalectisme sépare nettement chaque accent général du précédent et du suivant; il crée à chacun d'eux une région distincte et leur fait le partage de la phrase qu'il divise en *segments*.

La césure peut être *dure* ou *molle,* ou bien peut affecter

la forme désignée par les Italiens sous le nom de *sdrucciola*. La *césure dure* est celle dans laquelle le silence suit immédiatement l'accent général. La *césure molle* est celle dans laquelle l'accent général est suivi d'un accent moins fort après lequel vient la coupure ; la *césure sdrucciola* n'est autre qu'une césure molle dans laquelle on a exprimé un accent de force moindre entre l'accent général et celui sur lequel porte la césure molle.

129. Le catalectisme, employé d'une façon habile, a pour effet de donner à la phrase beaucoup de netteté, il en précise les contours et la rend particulière et reconnaissable. Une phrase dans laquelle tous les accents sont exprimés est incolore et fatigante, le style en est essouflé et filandreux ; en l'absence de toute forme arrêtée, la phrase n'a aucun caractère, et par suite ne peut être facilement reconnue ni retenue par l'oreille.

Pour bien faire comprendre au lecteur la classification des césures, nous allons donner en exemple la période métrique suivante, et en analyser les différentes parties :

Avant chaque accent général, nous avons tracé un double trait.

130. La première césure qui s'offre à nous, dans cet exemple, est placée au commencement du second pied, elle est molle, puisqu'elle suit l'accent général et que l'accent sur lequel elle porte est faible par rapport à ce dernier. La seconde césure est placée au commencement du cinquième pied; elle est sdrucciola, puisqu'elle porte sur un accent qui est faible par rapport à l'accent général qui précède, et puisque, entre cet accent général et la césure, se trouve exprimé un accent sous-fort du pied faible lui-même par rapport à la césure. Le dernier pied nous offre un cas particulier sur lequel nous appelons tout particulièrement l'attention du lecteur : nous y trouvons deux césures se subordonnant l'une à l'autre. Supposons, en effet, le dernier pied syncopé en une seule note, nous aurons la même césure que précédemment, c'est-à-dire une césure sdrucciola. L'accent du dernier pied est faible par rapport à l'accent général qui est placé au

commencement du pied précédent, et nous avons entre lui et la césure un accent sous-fort du pied qui est lui-même faible par rapport à la césure. Mais, à la suite de ma syllabe sdrucciola, au lieu du silence, je vois exprimé un accent sous-fort du pied; il en résulte une césure molle par rapport à l'accent fort du dernier pied, qui lui-même offre une césure sdrucciola par rapport à l'accent général, tandis que si, au lieu d'exprimer le temps sous-fort du dernier pied, nous le laissions dans le silence ou l'englobions dans la syncope, nous aurions une césure dure quant au dernier pied, et sdrucciola par rapport à l'accent général. En nous plaçant à ce point de vue, nous pouvons nous reporter à la première césure qui est placée au second pied de la période, et dire qu'elle est molle par rapport à l'accent général qui précède, et dure par rapport au pied sur lequel elle porte. Nous conviendrons d'appeler *semi-dure* toute césure qui portera sur le temps fort d'un pied venant à la suite de l'accent général, et *semi-molle* toute césure portant sur le temps sous-fort de ce même pied. Nous reviendrons sur cette question dans la seconde partie de cet ouvrage.

131. Les césures servent à faire sentir clairement la chute d'un accent sur celui qui lui est immédiatement subordonné, de telle sorte que nous descendons d'accent en accent, et degré par degré, depuis le plus fort jusqu'au plus faible; c'est ce que l'on nomme la cadence d'une phrase. Sans les césures, la cadence ne serait pas suffisamment marquée, la force de la voix, s'étant épuisée à exprimer une foule d'accents de peu d'importance, ne trouverait plus, pour distinguer les accents forts et sous-forts, une énergie suffisante; il en résulterait une tendance à prononcer tous les accents avec une intensité égale, et par suite un retour vers la série atomique non dissimilée.

La césure n'est pas le seul résultat du catalectisme; non seulement celui-ci sert à créer des divisions dans la phrase, mais encore, dans l'intérieur de ces divisions elle-mêmes, il crée des syllabes de diverses durées, c'est-à-dire de durées monosèmes, disèmes, trisèmes, tétrasèmes, etc., suivant que l'on a réuni en une seule syllabe un, deux, trois, quatre, etc., atomes.

132. En même temps que les différentes césures, le cata-

lectisme engendre donc les différentes quantités des syllabes. Par cette double action, il complète la physionomie des phrases, il les particularise, il en fait des êtres concrets, des organismes bien vivants. Alors la phrase n'a plus rien de ce qui ressemble à un schème général, elle se distingue par une foule de traits particuliers de toute formule théorique et abstraite ; elle nous intéresse par son originalité, et lorsque nous l'entendons de nouveau, nous la reconnaissons.

133. Le catalectisme produit dans le rythme le même effet que le timbre dans les sons. On sait en quoi consiste ce phénomène particulier aux sons que l'on désigne sous le nom de *timbre*. Helmholtz, dans son livre intitulé ***Die lehre von den Ton-empfindungen***[1], a démontré que le timbre des sons était produit par l'obscurcissement de certaines harmoniques du son fondamental et par le renforcement de certaines autres. Au moyen de résonnateurs, il est parvenu à renforcer à volonté telles ou telles harmoniques au détriment des autres, et il a obtenu de la sorte artificiellement toutes les voyelles. D'où il résulte que la bouche joue, vis-à-vis des sons qui constituent la parole, le rôle de résonnateur, et, par les différentes conformations qu'on lui donne, favorise ou étouffe tour à tour telles ou telles harmoniques du son fondamental, ce qui engendre les différentes voyelles, c'est-à-dire les différentes variétés de timbre dont est susceptible un son émis par la voix. Le timbre est ce qu'il y a de plus reconnaissable dans un son ; on l'appelle ***la couleur du son*** ; sans le timbre, tous les sons se ressembleraient et paraîtraient sans couleur et sans vie ; grâce à lui, tous les êtres de la nature ont pour nous une voix reconnaissable, on discerne le son, quels qu'en soient l'intensité et le diapason. De même dans le rythme, suivant que nous exprimons tel ou tel accent, c'est-à-dire telle ou telle harmonique de la fondamentale métrique, ou que nous avons recours à la syncope, nous donnons de la couleur à notre phrase, elle prend une physionomie reconnaissable et se distingue nettement de toute autre phrase qui, toutes choses égales d'ailleurs, n'a pas fait du catalectisme un usage semblable. *Le catalectisme particularise le timbre du rythme.*

[1] M. Guéroult a fait de cet ouvrage une traduction intitulée : ***Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives.*** G. Masson. Paris, 1874.

SECONDE PARTIE

MÉTRIQUE NATURELLE

APPLIQUÉE AU LANGAGE FRANÇAIS

CHAPITRE PREMIER.

APTITUDES MÉTRIQUES DU LANGAGE.

134. Jusqu'à présent, dans notre étude de la métrique, nous ne nous sommes occupés que du mètre lui-même, c'est-à-dire de la durée rendue perceptible par une succession d'accents. Ces accents doués d'intensité et de tonalité réunissent en une impression totale les moments successifs dont se compose la durée d'une phrase. Cette synthèse de la phrase n'est autre chose que la perception du rapport numérique sur lequel elle repose. Le propre du mètre, avons-nous vu, est de transformer la sensation analytique de la durée en sensation synthétique de l'étendue. Par elle la durée prend un corps, elle s'organise, elle devient un être vivant, saisissable à notre oreille. Cette succession monotone de moments toujours semblables à eux-mêmes dont se compose le temps indéfini devient pour le rythme une matière première dont cet ouvrier incomparable se sert pour créer une infinité de chefs-d'œuvre aux formes aussi précises que variées.

Nous avons donc étudié la métrique en elle-même, mais nous ne nous sommes pas encore occupés de la matière soumise au mètre, du *rythmizomène* qui constitue le langage, des syllabes dont se composent les mots, des mots qui représentent les idées et dont l'assemblage fait la phrase. Nous

avons dit quel était le cadre dans lequel entraient ces mots pour former une phrase, mais nous n'avons pas encore montré de quelle manière ils entraient dans ce cadre. Nous connaissons la loi du rythme, mais nous ne savons pas encore de quelle façon cette loi s'applique aux êtres organiques qui lui sont soumis, à ce que les Grecs appelaient ἡ ὕλη ou τὸ ῥυθμιζόμενον.

Dans le langage, en effet, nous n'avons pas affaire, comme en musique, à de simples sons qui prennent naturellement toutes les durées réclamées par le mètre auquel ils sont soumis. Les sons dont nous nous servons pour parler ont un timbre déterminé et sont accompagnés, lors de leur émission, de certains bruits qui en compliquent encore la nature. Indépendamment de l'intensité et de la tonalité, qui constituent le mètre, la matière dont se compose une phrase du langage a donc encore d'autres qualités qui, considérées d'une façon abstraite, sont notées dans l'écriture au moyen de voyelles et de consonnes représentant les timbres et les bruits des différents sons qui constituent la phrase.

La phrase ainsi notée au moyen de voyelles et de consonnes qui produisent par leur groupement des syllabes, puis des mots, est tout à fait abstraite, elle n'a pas d'existence organique, elle ne devient une réalité que dans le moment où elle est prononcée. Or, lorsqu'elle est prononcée, elle se présente avec tous ses attributs, c'est-à-dire qu'elle ne se compose pas seulement de voyelles et de consonnes produisant par leurs combinaisons entre elles des syllabes et des mots, mais ces syllabes sont soumises en même temps à certaines règles d'intensité, de tonalité et de durée, c'est-à-dire que la parole n'a pas d'existence réelle et concrète en dehors du rythme. On peut la concevoir et même la noter sans rythme, les mots n'en représenteront pas moins les idées qu'ils sont appelés à évoquer, mais du moment que de la phrase *abstraite* ou *figurée* on passe à la phrase *parlée* et *vivante*, ce fait ne peut avoir lieu que conformément aux règles de la métrique.

Du moment, en effet, que la phrase, pour être prononcée, demande un certain temps, les syllabes dont elle se compose marqueront les divisions de ce temps, et pour que cette phrase puisse être comprise dans son tout et dans ses parties, il est nécessaire que ces parties se subordonnent au tout, proportionnellement à leur importance respective ; il est nécessaire

que la valeur métrique de chaque syllabe dans la phrase soit équivalente à sa valeur significative par rapport à l'idée principale.

Il faut que la synthèse métrique soit complètement parallèle à la synthèse idéale. Or, comment peut s'opérer cette synthèse, si ce n'est en vertu des rapports numériques perceptibles dont nous avons étudié dans notre première partie toutes les combinaisons.

135. Abstraction faite du mètre, le langage, tel qu'il est figuré dans l'écriture, ne nous présente pas cette synthèse qui est une image vivante de l'idée elle-même, il nous laisse le soin de la faire; notre esprit est obligé de suppléer par un effort personnel à l'inertie de la parole écrite. La phrase phonétiquement notée est un corps auquel le lecteur est obligé de donner une âme; cette âme est l'image de la pensée créatrice : c'est la forme métrique. La métrique peut exister sans les paroles, mais non les paroles sans la métrique. La métrique pure (c'est-à-dire la musique) reproduit les mouvements de la pensée sans en préciser les objets, c'est une âme sans corps, mais une âme bien réelle et vivante. La parole écrite, au contraire, n'a pas d'existence en elle-même, elle ne commence à représenter réellement la pensée qu'à partir du moment où elle est interprétée par un esprit qui supplée à ce qui lui manque, qui donne la vie à ce corps inerte, en le soumettant aux lois du rythme.

136. Au point de vue métrique, la parole n'a donc d'existence réelle qu'à partir du moment où elle se présente comme faisant partie d'une période, c'est-à-dire d'un tout organique. Le mot, cette abstraction, cette fiction grammaticale, ne possède en lui-même aucune nature, aucune existence métrique absolument déterminée. Les divisions factices établies dans l'écriture entre les différents mots qui composent une phrase ne répondent à aucune division réelle de la période métrique. Celle-ci ne connaît, en fait de divisions, que les césures naturelles réclamées par ses rythmes, et répondant aux divisions naturelles de la pensée. Or, entre une césure et la suivante, on peut trouver agglutinés un certain nombre de mots qui se présentent ainsi à notre étude d'une façon tout-à-fait complexe. Prendre un vocable tel qu'il est dans le dictionnaire et prétendre donner de la réalité à

cette abstraction, vouloir découvrir le rythme du langage en lisant à haute voix les mots rangés par ordre alphabétique dans un lexique, c'est être dupe d'une étrange illusion. On obtiendra bien à la vérité un certain rythme, puisque la voix humaine est ainsi faite qu'elle ne peut rien prononcer sans obéir à la loi métrique, mais ce sera le rythme le moins naturel, le moins expressif, le rythme que l'on emploie lorsqu'on ne pense pas à ce que l'on dit, le rythme de l'insignifiance, en un mot la simple énonciation.

Comment admettre qu'un certain nombre de mots prononcés chacun comme nous venons de le dire puissent dans leur ensemble concourir à former une unité métrique, c'est-à-dire une phrase naturelle, une phrase vivante, une phrase qui signifie quelque chose? C'est comme si, voulant faire un tableau représentant une action à plusieurs personnages, on se contentait de prendre une collection de portraits, et de les grouper dans l'attitude banale et insignifiante que l'on prend généralement pour poser devant l'objectif du photographe. La vie et l'action qui régneraient dans un pareil tableau sont l'image de ce que serait une phrase composée de mots isolés mis bout à bout, chacun avec le rythme de son énonciation.

137. Il est donc bien entendu que nous n'étudierons pas le rythme dans les mots isolés de la langue, attendu que la séparation établie dans l'écriture entre les différents mots qui composent une phrase ne répond pas nécessairement à des divisions réelles de la phrase métrique. Quant aux divisions de la phrase métrique elle-même, elles sont constituées par des césures; les syllabes qui se trouvent réparties entre deux césures successives forment un segment naturel de la phrase. Chaque segment de la période a pour point central un accent général. Suivant la longueur du segment, cet accent est précédé ou suivi d'un certain nombre d'accents particuliers ou accents forts et sous-forts de pied. L'étude du rythme appliquée aux phrases du langage consistera par conséquent à déterminer toutes les positions que peut avoir dans un segment métrique l'accent général qui en fait l'unité, ainsi que les accents particuliers qui le précèdent et qui le suivent. Ces accents, par leur position même, déterminent, comme nous l'avons plus haut dans notre partie théorique, la durée des syllabes qui néanmoins, grâce au catalectisme, n'est invariable

que dans sa somme, d'où il résulte que, plus le nombre des syllabes exprimées est grand, moins la durée prosodique de chacune d'elles est considérable. Dans tous les cas, nous verrons ce qu'il arrive de la matière phonétique du langage, au moment où elle entre dans le cadre métrique et constitue un segment de période. Nous verrons jusqu'à quel point cette matière se plie aux exigences du mètre, comment les mêmes syllabes peuvent tour à tour former des pieds trisèmes, tétrasèmes, pentasèmes, hexasèmes, heptasèmes. Enfin nous emprunterons nos exemples à la langue française, la seule pour laquelle, dans des questions aussi délicates, nous puissions avancer avec quelque certitude les faits d'observation que nous avons à relater.

138. Ce n'est pas trop, en effet, d'une expérience quotidienne poursuivie pendant plusieurs années sur la langue que l'on parle tous les jours, pour oser proposer une théorie sur la métrique du langage.

Les langues mortes ou les langues étrangères sont absolument impropres à une pareille étude ; ce qui nous manque avec elles, c'est précisément la matière de nos observations, c'est-à-dire la parole vivante, le seul véritable sujet d'expériences dans une pareille question. Si, pour déterminer la métrique d'une langue, on se contentait de s'en rapporter soit à l'orthographe, soit aux règles artificielles de la versification, soit aux témoignages des grammairiens, les résultats auxquels on arriverait seraient bien minimes.

L'orthographe, en effet, est menteuse, il faut de longues discussions entre savants pour arriver à déterminer d'une façon problématique la prononciation de telle lettre à telle époque. Les règles de la versification répondent le plus souvent à un état de la langue qui est de beaucoup antérieur à l'époque que l'on étudie, la plupart du temps elles sont traditionnelles et partant conventionnelles. De plus, elles ne nous éclairent en aucune façon sur le rythme véritable auquel elles répondent ; en un mot, ce sont des règles qui nous enseignent certains arrangements de mots et de syllabes, mais qui n'apportent pas avec elles leur notation musicale. Si l'on veut la découvrir, il faut encore avoir recours à des discussions critiques, à des hypothèses sans fin et sans preuves.

Quant aux règles des grammairiens sur la place des accents

dans les mots, elles sont à la fois insuffisantes et fausses. On peut en juger en écoutant parler les étrangers qui s'efforcent consciencieusement de se conformer, pour la prononciation de la langue française, aux prescriptions de nos grammairiens. Ceux-ci, en effet, enseignant que l'accent tonique en français est toujours sur la dernière syllabe masculine des mots, parlent de l'accent tonique sans le définir, sans dire s'il s'agit de l'accent d'intensité ou d'acuité. Or, il arrive toujours que l'on confond ces deux accents. Ce qui complique encore l'erreur dans laquelle les grammairiens font tomber les étrangers, c'est que leur règle de la dernière syllabe masculine accentuée n'est absolument vraie ni pour l'accent d'intensité ni pour l'accent d'acuité. La langue française traverse en effet, en ce moment, une période très intéressante, et occupe une place à peu près unique parmi les langues de l'Europe, car tandis que la plupart d'entre elles ont dans le mot un accent rigoureusement fixé, en français, l'accent d'intensité et l'accent de tonalité peuvent quitter leur position normale et se déplacer suivant les exigences de l'expression. Il en résulte une grande variété et une merveilleuse flexibilité qui expliquent assez la faveur générale dont jouit notre langue. On voit, par suite, dans quelle erreur tombent les étrangers qui s'en rapportent aux règles des grammairiens pour la prononciation du français. Ils en viennent à des appréciations tout à fait étranges sur un idiome qu'on leur a appris à si mal parler. Nous avons entendu un jour un étranger affirmer que le français est la plus monotone et la plus désagréable des langues, alléguant que l'élévation régulière de la voix à la fin de chaque mot produit un effet semblable à l'aboiement des chiens. Pour faire cette belle découverte, cet étranger n'avait eu qu'à s'écouter parler lui-même. Son expression était bien exacte, c'était en effet un aboiement, mais n'était-il pas excusable, et la faute n'en était-elle pas moins à lui qu'à nos grammairiens ?

Telles sont les raisons qui nous ont poussés à chercher des témoignages plutôt dans la nature que dans les livres, et à prendre pour sujet d'expériences notre langue naturelle.

139. La matière phonétique du langage est-elle souple et malléable, se soumet-elle indifféremment à toutes les modifications réclamées par le rythme ? Entre-t-elle dans le cadre de la période métrique, comme un métal en fusion dans un moule dont il conserve ensuite l'empreinte ? ou bien a-t-elle

une nature fixe et arrêtée, de telle sorte que, pour prononcer métriquement une phrase, on soit forcé de choisir la matière phonétique qui concorde avec le cadre métrique que l'on adopte ?

Le premier système, celui qui consiste à considérer la matière phonétique comme une cire molle à laquelle on peut donner toutes les empreintes, est pratiqué par nos librettistes dans la confection des opéras. Que l'on essaye, pour se rendre compte de la vérité de ce système, au point de vue de la métrique du langage, de prononcer avec les paroles et en le parlant, au lieu de le chanter, un air de musique quelconque, que l'on s'applique à reproduire exactement dans sa déclamation le rythme de l'air musical, et l'on verra le résultat ridicule auquel on arrivera. On se rendra compte de l'affreuse convention que nos librettistes sont parvenus à faire accepter dans la déclamation lyrique, et l'on s'étonnera que le public ait pu écouter sans rire les morceaux les plus pathétiques, bizarrement affublés de paroles dont le rythme naturel proteste contre la violence qu'on lui fait. La période métrique n'est donc pas un lit de Procuste sur lequel on puisse à volonté étendre toutes sortes de phrases sans se préoccuper de la nature des syllabes qui les composent.

140. Nous sommes amenés par suite à examiner la deuxième hypothèse. Cette autre façon de traiter la matière phonétique du langage dans son association avec le mètre musical, appartient en propre aux métriciens grecs. Ceux-ci, en effet, considéraient les syllabes qui composent les mots comme ayant certaines aptitudes métriques et principalement certaines durées déterminées, et, dans leur poésie lyrique, à l'inverse de nos librettistes, ils cherchaient patiemment la combinaison de syllabes qui, par sa nature, convenait le mieux au cadre métrique à remplir. Cette façon de comprendre le rythme de la parole est beaucoup plus voisine de la vérité que celle des librettistes modernes ; cependant on peut se demander si les aptitudes métriques des syllabes sont aussi inflexibles que l'on pourrait le supposer en lisant les règles de la prosodie grecque. Et d'abord, les règles de la quantité, la division des syllabes en longues et en brèves, sont-elles aussi absolues qu'on le croit généralement ? N'y a-t-il dans le langage que des longues et des brèves, c'est-à-dire des syllabes dont la durée est d'un temps ou de deux temps ?

Cette théorie étroite n'a été appliquée dans toute sa rigueur par les Grecs eux-mêmes que dans l'enfance de leur poésie. Plus tard, ils s'aperçurent que la nature contenait une bien plus grande variété de durées syllabiques qu'ils ne l'avaient cru d'abord, ils virent combien la division stricte en longues et en brèves était arbitraire et conventionnelle, et ils admirent dans leur théorie toutes les autres durées métriques, sous le nom de χρόνοι παρεκτατεμένοι ou *temps allongés* et de χρόνοι ἄλογοι ou durées illogiques. Dans leur poésie traditionnelle, dans les vers héroïques, élégiaques, iambiques, trochaïques ou autres, ils continuèrent à observer les règles étroites de la quantité établie, mais dans les nouveaux genres où le génie des poètes et musiciens novateurs se donnait carrière, ils cherchèrent à s'affranchir de la vieille convention et à se rapprocher de la nature.

Jamais le rythme naturel du langage n'a été compris et senti par aucun peuple moderne comme il l'a été par les Grecs. Ils avaient si bien le sens de la vérité en matière rythmique, qu'ils comprirent l'exagération qu'il y avait à assigner à chaque syllabe une durée invariable, et que, dans les mètres iambiques et trochaïques par exemple, ils firent à la souplesse de la langue la part qui lui revient légitimement, en permettant, de deux pieds en deux pieds, de substituer à la brève théorique une syllabe réputée longue, c'est-à-dire de prononcer cette longue comme si elle était brève.

141. Il est donc vrai de dire que les syllabes ont certaines aptitudes métriques, c'est-à-dire certaines tendances à être prononcées avec telle ou telle intensité et telle ou telle longueur, mais il faudrait bien se garder de prendre ces aptitudes pour une nature invariable. A défaut du témoignage des métriciens grecs, les expériences que nous avons faites sur le langage français suffiraient pour le démontrer. On ne peut pas, en effet, admettre que l'homme, en parlant, soit obligé de faire comme un écolier construisant péniblement des vers latins. Il n'est pas admissible que l'on soit contraint, dans la pratique, de rechercher la combinaison de mots qui concorde exactement avec le cadre métrique à remplir. Certainement, telle syllabe a une aptitude plus grande à remplir tel rôle métrique plutôt que tout autre, mais si, dans le courant de la parole, elle se présente à moi lorsqu'il s'agit de lui faire jouer un autre rôle, je ne me fais pas faute de l'employer.

Néanmoins, le choix des mots dont se compose une phrase est d'autant plus heureux que chaque syllabe y remplit le rôle le plus conforme à ses aptitudes ; s'il en est autrement, la phrase n'existe pas moins au point de vue réel, mais elle est esthétiquement moins bonne, parce que certaines syllabes ont été détournées de leur emploi normal. C'est ce qui explique le charme mystérieux que fait naître le style de certains auteurs. Souvent, en effet, on est saisi d'admiration à l'audition d'une phrase, non tant en raison de l'idée qu'elle exprime, qu'à cause de l'harmonie qui s'en dégage, et cette harmonie est uniquement due au choix des mots qui entrent, de plain-pied et sans efforts, dans le cadre métrique qui convient à la phrase.

CHAPITRE II.

SYLLABES.

142. Toute phrase analysée à l'audition paraît composée de portions qui sont séparées les unes des autres par des césures, c'est-à-dire par des pauses de la voix, des signes de ponctuation. La portion ainsi obtenue, et détachée du tout dont elle faisait partie, est loin d'être donnée par une analyse au sens scientifique du mot; le résultat n'en est pas simple et abstrait, mais essentiellement concret; c'est une analyse grossière telle que les sens peuvent la faire. Les personnes qui ont suivi avec attention le cours de nos déductions, dans la partie qui traite de la formation des mètres et de leurs amplifications, doivent voir de quels éléments composites est formé un segment de période. Ces éléments ne peuvent être mis en lumière qu'en ayant recours à la véritable analyse scientifique, celle qui procède du concret à l'abstrait, du phénomène complexe à l'idée simple.

Le segment de période, étant lui-même un phénomène complexe, ne peut être le résultat d'une analyse scientifique, mais seulement d'une analyse sensorielle. De même la syllabe qui nous apparaît, à l'audition d'une phrase, comme la division naturelle de chaque portion de phrase, est un phénomène absolument complexe. Lorsque nous la détachons de la portion de phrase dont elle fait partie pour la considérer à part, nous faisons une analyse sensorielle, mais non une analyse scientifique. Il y a en effet des syllabes de toutes longueurs et de toutes valeurs métriques, et les éléments dont se compose la syllabe au point de vue métrique sont très complexes et très divers. La syllabe est donc une division naturelle de la phrase, mais ce n'est pas une idée simple, ce n'est pas une unité, ce n'est pas un principe ; c'est un résultat. Baser un traité de métrique sur la définition de la syllabe, c'est prendre l'effet pour la cause.

Nous nous sommes gardé de tomber dans ce défaut, et,

dans notre théorie, nous avons pris pour point de départ la perception de l'unité de temps. Il est donc essentiel, pour pouvoir suivre avec profit ce que nous allons dire concernant le langage envisagé au point de vue concret, de bien se pénétrer des principes exposés dans la première partie de cet ouvrage.

143. Comme la syllabe se présente à nous, dans le langage, avec une individualité réelle, comme elle est un phénomène *sui generis* si bien caractérisé que chaque syllabe d'un mot paraît avoir une nature à part ; comme, en un mot, les syllabes du langage ne sont pas une matière molle que l'on puisse pétrir indifféremment au gré de toutes les combinaisons métriques, il importe d'en faire une étude spéciale, afin de voir dans quelle mesure elles peuvent se prêter aux exigences diverses du rythme.

Métriquement, la syllabe n'est autre chose que la durée écoulée entre un accent exprimé et le suivant. Plus le nombre des accents syncopés à la suite d'un accent exprimé sera grand, plus la syllabe sera longue, mais il faut bien se garder de croire, comme on l'a toujours fait jusqu'à présent, que la durée embrassée par un accent se borne à la durée de la syllabe sur laquelle il porte. Cette erreur a jeté les métriciens dans d'étranges contradictions. Prenons par exemple le mètre trisème (voir § 37), et voyons les conclusions auxquelles on arrive en partant du principe que je viens de mentionner. La forme (1) de ce mètre nous donne la formule suivante : ⏑–⏑. Suivant que nous syncoperons ou non l'accent monosème qui vient en second lieu dans cette forme, la syllabe sur laquelle portera l'accent fort durera une ou deux brèves. Si, par conséquent, l'on admet que la durée embrassée par cet accent fort ne dépasse pas la durée de cette syllabe, il s'ensuivra que nous aurons dans un cas un accent fort embrassant une brève, et dans l'autre cas un accent fort embrassant deux brèves. Or, que nous syncopions ou non l'accent monosème qui suit, la syllabe qui marque le commencement de la mesure est attaquée avec la même force, puisque, dans les deux cas, elle occupe le temps fort d'une mesure à trois temps, ce qui est en contradiction formelle avec le principe que nous réfutons ici. Si l'on s'en rapportait à ce principe, il faudrait croire que dans le tribraque on a trois accents d'égale valeur, puisqu'ils portent sur trois syllabes d'égale durée.

Si, maintenant, nous prenions la forme (4) du même mètre, ⏑⏑–, et que nous syncopions l'accent monosème qui vient en troisième lieu dans cette forme, nous aurions le temps fort placé sur une brève, et le temps sous-fort sur une longue, d'où il résulterait, en adoptant le principe que nous repoussons, que l'accent sous-fort serait plus fort que l'accent fort, puisqu'il embrasserait une plus grande durée que lui. Or cette forme est d'un emploi fréquent en musique :

et les Grecs eux-mêmes, qui dans l'origine plaçaient toujours le temps fort sur des longues, en sont venus à l'adopter et à en faire un emploi fréquent, sous le nom de *base iambique,* dans leurs chœurs tragiques, ce qui détruisait complètement la vieille règle exclusive en vertu de laquelle le temps fort devait toujours accompagner une longue.

144. Les lecteurs qui ont bien suivi notre raisonnement dans la première partie de cet ouvrage, savent que l'accent fort dans un mètre trisème embrasse toute la durée du mètre, et que l'accent sous-fort étant disème n'embrasse que deux divisions de cette durée, quelle que soit du reste la longueur des syllabes sur lesquelles portent et l'accent fort et l'accent sous-fort. En un mot, la force métrique d'une syllabe est absolument indépendante de sa quantité. Néanmoins on peut chercher si, en dehors de toute corrélation nécessaire entre la force métrique des syllabes et leur quantité, il n'y aurait pas certaines tendances résultant de cette force, et qui pourraient nous porter à modifier la quantité des syllabes sur lesquelles elle porte. Nous avons déjà vu, dans notre chapitre du pied, que ces tendances existent. En effet, la voix, après avoir déployé une certaine force, éprouve le besoin d'un certain repos, ce qui est tout naturel, et il lui faut une énergie toute particulière pour attaquer immédiatement une seconde syllabe. Mais lorsqu'il en est besoin, elle a cette énergie, et le rythme en devient plus ferme et plus nerveux. Quelles que soient du reste la forme qu'on adopte et la durée qui en résulte pour chaque syllabe, la valeur rythmique de chaque accent reste constante.

145. Il suit, de tout ce que nous venons de dire, que la

syllabe est une conséquence des combinaisons métriques, mais n'est pas elle-même une durée métrique; elle n'est qu'une distance entre deux accents exprimés successivement; la véritable durée métrique est celle qui est embrassée par un accent, abstraction faite du nombre et de la durée des syllabes qu'elle peut renfermer.

146. Avant de pénétrer plus avant dans l'étude des syllabes, il importe de voir quelle est leur constitution matérielle, afin de se rendre bien compte du rôle métrique joué par chacune des parties dont elles se composent. Dans cette étude, nous adopterons en partie les conclusions auxquelles est arrivé M. Stanislas Guyard dans les considérations qui précèdent sa remarquable théorie de la métrique arabe[1], et nous aurons soin d'avertir le lecteur, toutes les fois que notre opinion différera de la sienne.

147. La syllabe est matériellement composée d'un son timbré d'une manière particulière, et que l'on nomme *voyelle,* et d'un bruit qui accompagne l'émission de la voyelle, et qui diffère suivant le point de la bouche d'où il est parti. Ce bruit a reçu le nom de *consonne*. La théorie physique des voyelles a été faite par le célèbre physicien Helmholtz. Celui-ci a démontré que le timbre de chaque voyelle est particularisé par le renforcement de l'une des harmoniques du son fondamental qui l'accompagne. Pour chacune, l'harmonique renforcée est celle qui est la plus voisine d'une note toujours la même et déterminée par la résonance de la masse d'air comprise dans la cavité de la bouche. Cette note variant avec les diverses positions de la bouche, il en résulte des variétés correspondantes pour les voyelles. Helmholtz a prouvé la vérité de sa théorie, en faisant artificiellement des voyelles au moyen de résonateurs qui lui permettaient de développer certaines harmoniques et d'en étouffer d'autres. Le timbre de la voyelle est dans une certaine mesure indépendant des sons musicaux qui l'accompagnent. Si nous restons dans les notes moyennes de la voix, nous pourrons prononcer indifféremment toutes les voyelles sur toutes les

[1] Journal asiatique, septième série, tome VII, n° 3, mai-juin 1876. *Théorie nouvelle de la métrique arabe, précédée de considérations générales sur le rythme naturel du langage.*

notes. Mais si nous nous portons vers les notes extrêmes, soit supérieures, soit inférieures, nous aurons à restreindre le nombre des voyelles que nous pourrons prononcer, et le timbre en sera sensiblement modifié. Dans les notes extrêmement graves, par exemple, on prononce plus aisément les voyelles sourdes, telles que *ou, u, o, eu*. Si l'on essaye de prononcer d'autres voyelles, elles prennent un timbre sourd qui se rapproche de celui des voyelles que nous venons d'énumérer. Au contraire, dans les sons élevés, on ne prononce volontiers que les voyelles les plus ténues, telles que *e* et *i;* toutes les autres prennent un timbre grêle qui les rapproche de celles-ci. Ces phénomènes ne sont pas sans importance au point de vue phonétique et doivent permettre d'expliquer bien des transformations de sons dues à l'extrême gravité, ou à l'extrême acuité.

Non seulement le son dont se compose une syllabe est doué d'un certain timbre qui constitue sa voyelle, mais il est accompagné, lors de son émission, d'un certain bruit que l'on nomme consonne. Ce bruit porte avec lui la marque de son origine, il diffère suivant la partie de la bouche sur laquelle nous avons frappé en émettant le son. Les parties de la bouche qui concourent à la formation des consonnes sont le voile du palais, la voûte palatale, l'arcade dentaire, les dents, la langue et les lèvres. « Il y a, dit M. Guyard, deux manières » générales de former les consonnes : 1° en interceptant » complètement le passage de l'air pour le laisser ensuite » s'échapper brusquement; 2° en retenant l'air de telle sorte » qu'une partie puisse s'échapper pendant qu'une autre partie » reste emprisonnée dans la bouche. La première catégorie » comprend les *explosives;* la seconde les *continues*. Ce qui » caractérise les explosives, c'est qu'elles ne durent qu'un » moment indivisible. En effet, la consonne explosive étant » produite par une explosion soudaine de l'air, tant que la » bouche retient l'air, cette consonne n'est que préparée, on » ne l'entend pas encore, et dès qu'on l'a prononcée, l'air » s'étant échappé et la bouche détendue, la consonne n'existe » plus, puisque sa cause a cessé d'être. Les continues, au » contraire, peuvent durer aussi longtemps qu'on veut, puis- » qu'elles résultent d'un échappement continu de l'air. Ce- » pendant, l'observation démontre qu'instinctivement nous » n'accordons pas aux continues plus de durée qu'aux ex- » plosives. »

« Ces deux catégories offrent un caractère commun, celui » d'être invariablement suivies d'une voyelle, ou d'une réso- » nance quelconque. En effet, dès qu'on cesse de prononcer » une consonne, la bouche est ouverte, et l'air, vibrant en » liberté, donne naissance à une voyelle ou à une réso- » nance. La consonne isolée est donc une abstraction. »

148. De même que toute consonne est suivie, dans la prononciation, d'une voyelle ou d'une résonance quelconque, de même toute voyelle est précédée d'une consonne, et ce n'est que par abstraction que l'on peut imaginer une voyelle isolée. Quelle que soit la voyelle prononcée, elle est toujours précédée et accompagnée d'un certain bruit causé par le frottement de l'air contre les parois de la bouche. Ce bruit constitue des consonnes imperceptibles que les Grecs représentaient par l'esprit doux, et qui sont désignées dans les idiomes sémitiques par des signes particuliers. En français, on n'a pas éprouvé le besoin de chercher une notation de ces consonnes imperceptibles, et l'on se borne à noter celles qui rentrent dans la catégorie des explosives et des continues. Il résulte de toute cette théorie fort bien exposée par M. Guyard, que toute émission de voix est nécessairement complexe, et que, soumise à une analyse délicate, elle apparaît comme composée d'une consonne et d'une voyelle, la consonne fût-elle un simple esprit doux, une aspiration à peine perceptible, et la voyelle une résonance buccale très légère passant inaperçue dans la prononciation *pour une oreille peu exercée*.

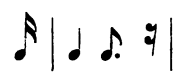
149. Toutes les fois par conséquent que nous trouvons dans une syllabe deux consonnes successives, il faut nécessairement admettre que la première consonne est séparée de la seconde par une résonance buccale, de telle sorte que dans un mot comme *reste,* par exemple, nous avons trois articulations *re-s°-te*. Lorsque le mot se termine par une consonne, ce que l'on désigne en disant que la dernière syllabe du mot est *fermée,* cette consonne marque le commencement d'une articulation dont la résonance n'est pas notée dans l'orthographe. Le mot *cheval,* par exemple, se compose de trois articulations, *che-va-l°*. Mais doit-on assimiler l'articulation à la syllabe? Doit-on dire que le mot *reste* se compose de trois syllabes? Doit-on considérer la résonance buccale

comme un acte individuel de la voix, au même titre que la voyelle sonore et clairement timbrée? M. Guyard nous dit que cette résonance est imperceptible pour une oreille peu exercée, et nous sommes de son avis; il n'est donc pas possible qu'elle donne naissance à une syllabe, c'est-à-dire à une sensation distincte pour tout le monde; car le langage ne s'adresse pas exclusivement aux oreilles exercées, mais précisément à ces oreilles peu exercées pour lesquelles la résonance buccale, n'étant pas perçue, n'a pas d'existence métrique. Aussi, révoquons-nous en doute les durées respectives attribuées par M. Guyard aux différents éléments du mot *reste*. Afin que tout le monde puisse contrôler ici ce que nous allons dire, il est nécessaire de toucher un mot sur la façon de battre la mesure. Ce livre, en effet, ne s'adresse pas seulement aux musiciens, mais encore et surtout aux linguistes; c'est pourquoi nous prenons à tâche de ne rien dire qui ne soit tout-à-fait clair même pour les personnes absolument étrangères aux choses musicales. La mesure à deux temps adoptée par M. Guyard pour le mot *reste* se bat au moyen d'une *thésis* et d'une *arsis,* c'est-à-dire en abaissant et élevant alternativement la main; mais elle n'est pas la seule mesure qui se batte de cette manière, la mesure à 3/8, en effet (mesure de valse), se bat également au moyen d'une thésis et d'une arsis, mais ces deux mesures diffèrent essentiellement en ce que, dans la mesure à deux temps, la thésis est égale à l'arsis, tandis que dans la mesure à 3/8 la thésis est le double de l'arsis. Si l'on ne prenait pas garde à cette différence, on serait exposé à battre une mesure à 3/8 croyant battre une mesure à 2/4. Il arrive en effet fréquemment aux personnes peu expérimentées en matière musicale, lorsqu'elles veulent par exemple chanter en battant la mesure, de conformer leur mesure au chant, au lieu de régler leur chant d'après la mesure, de sorte que, tout en se donnant l'illusion de battre la mesure, elles suivent avec leur main l'irrégularité de leur chant, au lieu de soumettre leur chant à la régularité de la mesure. Ceci étant posé, que l'on prenne le mot *reste,* et qu'on le prononce en mesure à deux temps, de façon à donner à la syllabe *re* la durée du premier temps, à attaquer le second temps en même temps que l'articulation *s*^{e} et la seconde moitié du second temps en même temps que l'articulation *te;* que pour plus de régularité, et afin de rendre la thésis bien réellement égale à l'arsis, on compte 1, 2

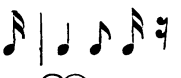
pendant la thésis, et 3, 4 pendant l'arsis; que l'on attaque la syllabe *re* en même temps que le nombre 1, l'articulation *s*^{e} en même temps que le nombre 3, et la syllabe *te* en même temps que le nombre 4, et l'on pourra juger si cette façon de battre la mesure du mot *reste* est bien conforme à la nature. Pour nous, le mot *reste* ainsi rythmé nous donne une sensation absolument différente de celle qu'il cause lorsqu'il est prononcé dans le langage.

150. Tout le monde pourra constater que le mot *reste* ne se compose pas de trois syllabes, l'articulation *s*^{e}, dont l'existence réelle peut se prouver par une analyse délicate, fait partie de la syllabe *re,* elle concourt à former une seule syllabe complexe composée de deux articulations, la syllabe *res;* les éléments qui la composent ne peuvent être séparés que par abstraction, l'articulation *s*^{e} n'a pas d'individualité, elle n'a pas de valeur rythmique, elle fait partie de la constitution matérielle de la syllabe, elle contribue à la faire durer plus longtemps; mais vouloir la considérer et la traiter comme une syllabe distincte, c'est prendre une abstraction pour une réalité. Je vais plus loin, et dis que dans le langage familier l'*e* de l'articulation *te* elle-même n'est plus qu'une résonance buccale, de sorte que cette articulation a perdu dans la langue usuelle sa qualité de syllabe, pour venir s'ajouter aux éléments déjà complexes de la syllabe *res;* il en résulte que ce mot, au lieu d'avoir trois syllabes, n'est plus pour nous qu'un monosyllabe [1]. Il est bien entendu qu'en

[1] Du reste nous ne croyons pas que M. Guyard ait eu réellement l'intention de donner la résonance buccale pour une véritable syllabe, car, dans la suite de son article, nous voyons qu'il considère partout la syllabe fermée comme complexe, il est vrai, mais comme unique. Le pied arabe *Faoùoùlon,* par exemple, est noté par lui de la manière suivante:



et non



Toute équivoque eût été évitée en joignant par le signe de la syncope (⌣) l'articulation *s*^{e} à la syllabe *re;* de la sorte, M. Guyard eût montré

considérant l'*e* muet comme une simple résonance buccale, nous nous plaçons au point de vue du langage vraiment naturel, de celui qui est usité par la majorité des Français dans la vie de chaque jour, du seul en un mot qui mérite d'être pris en considération dans une étude psycho-physique. La prononciation académique a conservé, du moins en théorie, les syllabes muettes comme réellement existantes, et on en tient compte dans la versification où elles ont la même valeur prosodique que les autres syllabes, excepté toutefois quand

les éléments dont se compose la syllabe sans courir le risque de faire croire à l'existence de deux syllabes.

re - s^{e} - te

A notre avis, il n'est pas possible d'assigner à la résonance buccale une durée aussi considérable. La brève, fût-elle atone, c'est-à-dire marquée d'un accent du dernier degré, a une valeur rythmique appréciable même pour une oreille peu exercée. Il n'en est pas de même pour la résonance ; celle-ci peut tout au plus avoir la durée d'une triple croche. Si nous avions à exprimer en mesure à deux temps la durée affectée par chacun des éléments du mot *reste*, nous le ferions comme il suit :

re-s^{e}-te

ou, en adoptant la notation dont nous sommes convenus pour le pied octasème :

re - s^{e} - te

Les articulations *re-s^{e}* occupent tout le premier temps, et le second temps est effleuré par l'articulation *te* qui en indique légèrement le commencement, sans avoir toutefois une intensité rythmique, c'est-à-dire clairement appréciable. C'est pourquoi nous avons également joint par le signe de la syncope l'articulation *te* à la syllabe *res*. Cette façon de décomposer les éléments du mot *reste* est tout-à-fait contraire à la théorie rythmique proposée par M. Guyard. D'après lui, en effet, le rythme consiste dans l'équilibre entre la syllabe forte et la somme des syllabes faibles ; de là la nécessité de n'admettre comme réellement rythmique que la mesure à deux temps et la mesure à quatre temps qui se laissent diviser en deux parties égales. Partant de ce principe, il est facile d'expliquer toutes les combinaisons de syllabes qui paraissent contredire l'équilibre rythmique et établir dans la mesure une division inégale. Si M. Guyard a affaire à une syllabe fermée,

elles sont en césure. Cette prononciation académique répond certainement à un état naturel de la langue, mais non à l'état actuel ; c'est un archaïsme, une convention oratoire ; transportée dans la vie pratique, elle serait d'une affectation insupportable. Cela est surtout vrai pour les voyelles muettes qui ne sont pas précédées, comme dans l'exemple précité, d'une double consonne *st* qui, pour la facilité de la prononciation, nous contraint à faire entendre assez fortement la résonance. Mais lorsque la consonance qui précède l'*e* muet est simple,

qui ait pour durée plus de la moitié de la mesure, comme dans le mot *table* par exemple :

*tab*ᵉ *-le*

il explique la répartition inégale des temps de la mesure entre les syllabes en disant que la syllabe accentuée *ta* dure la première moitié de la mesure, c'est-à-dire une longue, et il attribue le reste de la durée de la syllabe, c'est-à-dire une brève, à l'articulation *b*ᵉ, de telle sorte que cette articulation attaque la seconde moitié de la mesure, et que l'équilibre est rétabli. Les syllabes *b*ᵉ et *le*, formant la somme d'une longue, égalent en durée la syllabe *ta*.

*ta - b*ᵉ *- le*

S'il a affaire à une syllabe longue ouverte suivie d'une brève, M. Guyard suppose, pour rétablir l'équilibre rompu par cette longue et cette brève, que la voyelle de la syllabe ouverte se sépare en deux articulations: la première forte,qui dure la première moitié de la mesure, et la seconde faible et brève, qui occupe avec la syllabe atone la seconde moitié, et forme avec elle la somme d'une longue qui rétablit encore une fois l'équilibre rompu en apparence.

ra - a-re

De la sorte il arrive à trouver un dactyle là où tout le monde ne voit qu'un trochée. Si, comme dans le mot *patte,* la voyelle est trop manifestement brève pour qu'on puisse la supposer décomposable- en une articulation forte et une articulation faible, M. Guyard attribue alors à la syllabe *pa* la durée d'une longue (ce qui ne va pas toutefois sans quelque difficulté), donne la durée d'une brève à la syllabe *te,* et remplit le reste de la mesure par un silence. La brève plus le silence forme la somme d'une longue, et, encore une fois, la théorie rythmique de

la résonance est presque nulle, et ne se distingue en aucune façon de celle qui aurait lieu si le mot, au lieu de se terminer par un *e*, se terminait tout simplement par une syllabe fermée. Il est absolument impossible, par exemple, de distinguer dans la prononciation usuelle le masculin *général* du féminin *générale* et l'*e*, prononcé dans ce cas, paraîtrait tellement inusité qu'il serait ridicule. Nous verrons plus loin quelles ont été pour le langage français moderne les conséquences de cette déchéance subie par l'*e* muet.

l'équilibre est confirmée. On sait ce que nous entendons par le rythme, nous n'en sommes pas à donner la définition de ce mot, le lecteur doit par conséquent comprendre déjà que la théorie de M. Guyard, malgré tout ce qu'elle a d'ingénieux et de séduisant, n'a pas notre suffrage. Sans répéter une fois de plus ce que nous entendons par temps fort ou sous-fort, nous demanderons à M. Guyard la permission de lui faire une objection qui sans doute lui paraîtra sérieuse. Est-il possible de n'admettre, comme il semble le faire, que les mesures à deux temps et à quatre temps, c'est-à-dire celles qui peuvent se décomposer en deux parties égales? Doit-on considérer les autres mesures usitées jusqu'à ce jour comme dépourvues de rythme ? Sans parler des mesures à cinq temps et à sept temps contre lesquelles on pourrait alléguer qu'elles sont peu usitées, bien qu'elles l'aient été par les Grecs (γένος ἡμιολιον, γένος ἐπίτριτον), la mesure à trois temps, qui est de nos jours d'un usage si fréquent, est-elle donc entachée d'arrythmie, et doit-elle être abandonnée, sous prétexte qu'elle ne se prête pas à une division en deux parties égales ? Mais cette mesure n'est pas une invention des modernes, les Grecs en ont fait un usage constant (γένος διπλάσιον), tout le monde connaît les mètres *iambiques* et *trochaïques;* dans ces mètres, le temps sous-fort, ou faible comme on voudra l'appeler, est attaqué à la troisième division de la mesure dans l'iambe et le trochée ordinaire, et à la deuxième dans la base iambique usitée par les tragiques dans leurs chœurs. Cette dernière place assignée au temps sous-fort dans le mètre trisème apporte encore un surcroît de contradiction à la théorie de l'équilibre, car elle le déplace au détriment de la syllabe forte et au profit de la syllable faible, la forte devenant une brève, et la faible une longue. De même les latins, dans le vers saturnien, mettaient indifféremment le temps fort sur une longue ou sur une brève, ce n'est que plus tard, et sous l'influence exclusive de la poésie héroïque et élégiaque des Grecs, qu'ils en sont venus à exclure la brève du temps fort. Mais, quand même on n'admettrait dans le trochée que la longue accentuée, on n'en aurait pas moins un partage inégal de la mesure. Du reste la mesure tétrasème elle-même, comme le lecteur a déjà pu le voir, ne présente pas constamment ce partage égal. Qu'on se reporte § 33, et l'on y verra la mesure départagée par l'arsis de toutes les manières possibles. Quoique nous ne soyons pas du même avis que M. Guyard, nous ne pouvons cependant nous empêcher de constater que, le premier en France, il cherche à reproduire par la notation mu-

151. L'analyse à laquelle nous avons soumis la syllabe pour découvrir les éléments phonétiques dont elle se compose nous a fait voir qu'elle peut être ou simple ou composée, suivant qu'elle est formée d'une ou de plusieurs articulations. Il nous reste à examiner comment se comportent ces éléments au point de vue métrique. Toute syllabe porte un accent métrique d'une certaine force ; nous employons ce mot accent au sens général, n'en exceptant pas même les syllabes les plus faibles qu'on est convenu de nommer atones ; pour toute syllabe, il conviendra donc de déterminer à quel degré de la hiérarchie des accents elle est placée. Toute syllabe est également prononcée à une hauteur déterminée dans l'échelle des sons, elle est plus ou moins grave ou plus ou moins aiguë ; pour toute syllabe, il conviendra donc de déterminer si elle est aiguë ou grave et de fixer dans quel ton elle doit être prononcée. Enfin, toute syllabe a une certaine durée; il con-

sicale le rythme naturel du langage, et qu'il fait ressortir avec toute la clarté de l'évidence la nécessité d'appliquer à la métrique la méthode physiologique. M. Guyard a donc le mérite d'ouvrir une voie tout-à-fait nouvelle en France dans ces sortes d'étude ; nous disons en France, car, en Allemagne, de nombreux auteurs ont déjà consacré quelques travaux à l'analyse et à la notation musicale du langage parlé ; nous citerons en premier lieu Louis Köhler : *Die Melodie der Sprache in ihrer ānwendung besonders auf das Lied und die Oper.* Leipz., 1853. Ce musicien qui était en même temps un écrivain d'esprit, publia un ouvrage plein de verve où il chercha à démontrer que l'étude des inflexions naturelles du langage peut rendre de grands services à la composition musicale, et enrichir considérablement l'expression de la mélodie. Dans ce but, il analyse un certain nombre de phrases, et s'attache à montrer le parti que l'on peut en tirer pour composer des mélodies. Quant au rythme, Köhler n'en dit pas un mot, et il se borne à la notation des sons mélodiques. En 1857, Merkel, dans son ouvrage sur la physiologie du langage : *Anatomie und Physiologie der menschlichen Stimm und Sprachorgane* 1857, reprit la tentative de Köhler, mais comme il le fit sans méthode, ce fut sans résultat. Ayant cru devoir noter approximativement le rythme du langage, il se condamnait lui-même à ne trouver aucune loi générale. Helmholtz, dans son ouvrage monumental sur les sensations auditives : *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, ouvrage dont une traduction française faite par M. Guéroult a paru en 1868 sous le titre : *Théorie physiologique de la musique fondée sur l'étude des sensations auditives,* venant à étudier (p. 390 dans l'ouvrage allemand) les origines de la musique homophone, parle à son tour de la mélodie du langage, mais il le fait très brièvement, et seulement pour montrer qu'il faut y voir l'origine du récitatif.

viendra donc pour chaque syllabe de déterminer cette durée, en d'autres termes, de fixer sa quantité. De là la division adoptée par nous dans l'étude des syllabes dont se compose une phrase parlée : 1° *intensité,* 2° *tonalité,* 3° *quantité.*

CHAPITRE III.

INTENSITÉ.

152. En se plaçant au point de vue de l'analyse purement sensorielle, la phrase, nous l'avons dit, se présente comme divisée en un certain nombre de *segments* limités chacun par des pauses ou silences. Ces pauses ont reçu de nous le nom de *césures*. Chaque césure marque une étape des synthèses particulières dans leur marche vers la synthèse générale de la phrase ; chaque segment part de l'étape marquée par la césure précédente, pour s'acheminer vers une nouvelle étape qui sera marquée par la césure qui le termine. Chaque segment forme un petit tout dans l'intérieur de la grande synthèse. C'est donc suivre une marche tout-à-fait naturelle, lorsque l'on veut étudier les éléments dont se compose une phrase, que de les observer d'abord dans l'intérieur du segment, la seule division de la phrase qui nous apparaisse avec le caractère d'une unité complète, d'un organisme individuellement perçu par notre oreille. Le segment lui-même nous apparaît comme matériellement composé d'une agglutination de syllabes d'intensités, de tonalités et de durées diverses ; la syllabe est donc aussi une subdivision naturelle de la phrase. Quant au mot, il ne se présente pas à l'état naturel d'une façon isolée, à moins que le segment lui-même ne se compose d'un seul mot, ce qui peut très bien arriver, mais même dans ce cas, il doit son individualité non à sa qualité de mot, mais à sa qualité de segment. Plusieurs mots agglutinés dans l'intérieur d'un même segment n'ont rien qui les sépare les uns des autres, rien qui les présente individuellement à notre oreille comme une entité rythmique. Le mot considéré en lui-même, abstraction faite de toute phrase de laquelle il fasse partie, peut être une entité idéale, mais sitôt qu'on veut le faire passer du domaine abstrait dans un organisme concret, il perd son individualité idéale et n'est plus qu'un assemblage de syllabes concourant avec les syllabes d'un ou

de plusieurs autres mots à former une entité rythmique désignée par nous sous le nom de *segment*. De là la formation, dans toutes les langues, de mots qui en arrivent même à perdre leur individualité idéale, et que l'on désigne sous les noms de *proclitiques* et *enclitiques;* mais, en réalité, la liste que l'on en donne est toujours trop restreinte, elle n'embrasse généralement que les mots reconnus complètement incapables de former à eux seuls un segment. Outre ces mots dépourvus de toute individualité même idéale, les phrases métriques nous en présentent un grand nombre d'autres. A vrai dire, il n'est pas un seul mot de la langue qui ne puisse, dans tel ou tel cas, être considéré comme enclitique ou proclitique ; j'en excepte, bien entendu, les mots qui se composent d'un grand nombre de syllabes qu'il serait impossible de prononcer sans faire entendre un ou plusieurs accents forts. De toute façon, par conséquent, le mot, pris en tant que mot, nous apparaît comme un être de raison, un produit de l'abstraction grammaticale, et non comme l'un des éléments naturels de la formation métrique. Nous serons partant autorisés, dans l'étude que nous allons faire du segment au point de vue de l'accent d'intensité, à n'envisager dans celui-ci que ses divisions naturelles, c'est-à-dire les syllabes.

153. Tout segment se compose de syllabes prononcées avec des intensités diverses; ces intensités constituent un système hiérarchique dont on peut se rendre compte en se reportant à un des exemples cités dans notre première partie. On sait déjà que tout segment a pour noyau un accent général de la période, celui-ci devient l'accent culminant du segment, il en représente la synthèse ; en dessous de cet accent culminant et unique, règnent un ou plusieurs accents faibles par rapport à lui, mais doués individuellement d'une force suffisante pour commander à un système d'accents plus faiblés, je veux parler du temps fort de chaque pied. Chaque pied, en effet, forme une petite unité métrique dans la grande unité du segment, chaque pied a son accent culminant qui est le temps fort du pied, et un accent subordonné qui en est le temps sous-fort, Au-dessous du temps sous-fort, on trouve l'accent de la dernière catégorie, celui qui n'embrasse comme durée métrique que l'atome ou brève, celui enfin que, par opposition avec les autres, on est convenu d'appeler l'*atone*. Suivant que le catalectisme aura exercé sur le segment une action plus

ou moins profonde, on verra disparaître dans la syncope ou dans le silence un plus ou moins grand nombre d'accents atomiques, d'accents sous-forts, ou même d'accents forts de pied. Si bien que le segment peut se présenter avec un seul accent exprimé, c'est-à-dire l'accent culminant. Seul cet accent est indispensable à l'existence organique du segment. C'est ce qui arrive toutes les fois que l'on a dans le langage une proposition exprimée par un monosyllabe.

154. Les différentes espèces de segment peuvent se classer par rapport à la place occupée par l'accent culminant relativement à la césure. La césure peut porter sur l'accent culminant lui-même et, dans ce cas, nous avons un segment à césure *dure ;* si l'accent culminant est suivi d'un temps sous-fort de pied, la césure est dite *molle;* si l'accent culminant se trouve suivi d'un accent fort de pied qui porte la césure, nous conviendrons de désigner ce genre de césure sous le nom de *semi-dure,* et si ce temps fort de pied lui-même est suivi d'un temps sous-fort, nous nommerons la césure *semi-molle* (voir § 130). Quant à la césure *sdrucciola* dont il a été question dans le chapitre du catalectisme, elle n'est en réalité qu'une variété de césure molle, semi-dure ou semi-molle ; elle y ajoute un élément de rapidité et de vivacité, sans en modifier essentiellement la nature. Le catalectisme extérieur du segment reste le même, rien n'est changé à ses limites, seul le catalectisme intérieur se trouve représenté dans la césure sdrucciola à un état moins avancé ; on a un plus grand nombre d'accents exprimés, mais le dessin de la phrase n'est pas modifié.

155. Nous avons donné cette classification des segments d'une façon toute générale, sans dire dans quel mètre ils étaient rythmés ; c'est, qu'en effet, il n'y a pas à se préoccuper, dans cette matière, de la mesure des pieds dont se compose le segment. La forme matérielle des mots n'a aucune influence sur le mètre des pieds ; lorsque notre voix adopte dans une phrase tel ou tel mètre, elle est uniquement déterminée par le sentiment qui l'anime, et le même mot, la même agglomération de syllabes peut prendre tour à tour les mètres les plus différents suivant la passion qui nous agite. Par conséquent, lorsque, dans notre classification des différentes césures, nous parlons de temps fort et sous-fort de

pied, ce pied peut être *trisème, tétrasème, pentasème,* etc. suivant le sentiment exprimé; quant à la césure, elle reste dans tous les cas ce que nous l'avons vue : dure, molle, semi-dure, semi-molle, etc. Dans la détermination du mètre adopté pour le pied, nous obéissons uniquement à une influence *pathétique ;* dans la détermination de la forme adoptée pour la césure, nous obéissons à une influence *logique.* La césure, en effet, dépend entièrement du rôle joué dans la phrase par le segment qu'elle termine.

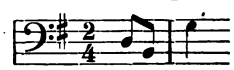
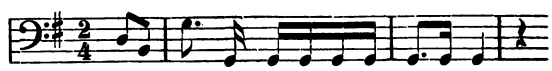
156. Il peut se présenter deux cas généraux : ou bien le segment fait partie d'une période à amplification du premier degré, ou bien il fait partie d'une période à amplification du second degré. Dans le premier cas, on peut avoir encore deux subdivisions : la période elle-même se compose d'un seul ou de plusieurs segments.

157. Lorsque la période se compose d'un seul segment, celui-ci peut avoir toutes les formes possibles de césure, soit qu'on ait affaire à une période affirmative, soit que la cadence soit exclamative.

La césure dure peut être employée dans les phrases exclamatives ou interrogatives dans lesquelles l'interrogation ou l'exclamation porte sur la dernière syllabe ; dans cette catégorie rentreront toutes les affirmations prononcées sur un ton exclamatif. Il ne faut pas prendre ces termes, exclamatif et interrogatif, au sens étroitement grammatical, il suffit que l'intention de celui qui parle soit telle, sans qu'il soit besoin pour cela que la phrase réalise les conditions grammaticales requises pour l'exclamation et l'interrogation. On trouve aussi des exclamations et interrogations molles; dans ce cas, elles expriment en général une certaine nuance d'étonnement. Il en est de même pour les césures semi-dures et semi-molles, à condition toutefois d'employer l'interversion postérieure (voir § 122). Lorsqu'à la suite d'une exclamation se trouvent un certain nombre de pieds qui en précisent l'objet, le segment est bien coupé sur la syllabe qui porte l'exclamation, tout le reste forme un segment à part d'une nature toute particulière, parce qu'il est *monotone,* dépourvu d'accent général, et qu'il n'est plus qu'une simple succession de pieds ou d'atones non dissimilés. Les pieds peuvent se succéder en aussi grand nombre que l'on veut, sans rien changer à la période excla-

mative qui précède. Ce phénomène est on ne peut plus intéressant à observer, parce qu'il nous montre une succession d'unités temporelles non dissimilées et partant incapables de former une unité totale. Il est très curieux de constater ce fait, non plus dans une théorie abstraite comme nous l'avons fait dans la première partie de cet ouvrage, mais dans une formation concrète et organique telle qu'on en trouve dans le langage. On doit attribuer ce phénomène à ce que la voix, après avoir fait entendre l'objet principal de la pensée, n'attache plus qu'une importance toute secondaire aux menus détails qui servent à préciser cet objet.

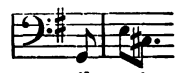
Nous allons rendre ce qui précède plus clair par un exemple.

158. Soit une interrogation quelconque, *es-tu venu?* Si nous faisons suivre la syllabe *nu* sur laquelle porte l'interrogation

d'une ou de plusieurs syllabes servant à en préciser l'objet, celles-ci s'ajouteront purement et simplement à notre période interrogative sans la modifier, et sans former de nouvelle unité métrique. Elles n'auront d'autre accent que l'accent du pied, et seront dépourvues de dissimilation mélodique, c'est-à-dire *monotones*. La note qu'elles auront toutes sera naturellement la tonique.

[1] Dans tous les exemples que nous citerons par la suite, nous mettrons toujours à la clef un fa ♯ qui indique le ton de *sol*, quoique, en réalité, ce ton ne doive pas être toujours celui des phrases que nous donnerons. Si nous agissons ainsi, c'est que la personne sur laquelle nous avons fait nos expériences avait pour tonique *sol*, et que toutes les fois qu'elle parlait dans un ton différent de ce dernier, cela tenait uniquement à ce qu'elle avait passé à un autre système d'amplification et non à ce qu'elle avait changé de tonique. Il est bien entendu que le lecteur qui voudra vérifier nos exemples ne devra pas les exécuter dans le ton que nous indiquons, avant d'avoir déterminé quel est le sien propre, afin de savoir s'il y a lieu de les transposer. La tonique est toujours donnée par la note finale du discours exempt de passion.

Nous pourrons prononcer à la suite de cette période un aussi grand nombre de mots que nous voudrons sans produire d'effet rétroactif sur l'interrogation, et celle-ci gardera absolument le même caractère que si elle était toute seule. Ce qui suit n'en fait pas partie et ne contribue pas non plus à former des périodes nouvelles. C'est la série d'unités non dissimilées, c'est l'analyse temporelle sans synthèse rythmique, c'est la sensation vague de l'identité indéfiniment répétée. Que les mots prononcés à la suite de cette interrogation occupent deux, trois, quatre, cinq, six, sept, etc., pieds, l'effet métrique reste toujours le même ; comme il n'y a pas cadence d'un pied sur l'autre, il n'y a pas de raison pour s'arrêter, pas plus qu'il n'y en a pour continuer. Bien qu'une telle succession n'ait rien qui constitue une période, nous conviendrons de lui donner ce nom en la distinguant des vraies périodes par l'épithète d'*indifférente*. La *période indifférente* est d'une grande utilité dans le langage : le nombre de pieds occupés par les mots d'une phrase dépend le plus souvent de circonstances toutes fortuites et matérielles, telles que le nombre de syllabes dont se composent les mots qui servent à rendre la pensée, et le nombre de mots nécessaires pour l'expression complète de cette pensée ; l'effet produit par une période métrique dépend surtout de l'étendue de cette période, et cette étendue elle-même est intimement liée au mouvement de la pensée ; la raison qui préside à la formation d'une période métrique est par conséquent toute logique, il ne faudrait pas que cette raison logique pût céder le pas à une autre raison d'un ordre purement fortuit et matériel, telle que le nombre de mots et de syllabes nécessaires à l'expression complète d'une pensée. Si la forme métrique devait être ainsi l'esclave du hasard qui préside à la formation phonétique de la phrase, les périodes perdraient toute signification individuelle, elles ne reproduiraient plus les mouvements de l'âme, elles ne seraient plus qu'une façon uniforme et monotone de seconder les mots que le hasard de l'improvisation met dans la bouche de celui qui parle. Il n'en est pas ainsi ; lorsque la pensée comporte une période courte, et que l'on a pour la préciser surabondance de mots, on ne se laisse pas arrêter par cette circonstance fortuite, on prononce sous forme de période courte les paroles qui expriment l'objet principal de la pensée, et tous les mots accessoires qui servent seulement à préciser cet objet viennent ensuite, par surcroît, dans une période

indifférente; de la sorte, on s'affranchit de la tyrannie du hasard, et quel que soit le nombre de syllabes matériellement nécessaires à l'expression de la pensée, on ne s'est laissé guider dans la formation de la période que par une raison toute logique. Ce procédé est employé naturellement par la voix toutes les fois que les mots débordent le cadre métrique de la phrase. Il crée dans le discours des espèces de parenthèses pendant lesquelles le mouvement logique de la phrase est suspendu, en attendant qu'il reprenne comme si la parenthèse n'avait pas existé. Un emploi trop fréquent des périodes indifférentes donne au parler une allure traînante et une physionomie négligée, c'est un défaut très commun chez les personnes qui n'ont pas tout d'abord une vue synthétique de ce qu'elles veulent dire, et qui s'aperçoivent, après avoir dit le principal, qu'elles ont oublié les accessoires. L'abus de ce procédé est très fréquent dans le peuple; on n'a qu'à écouter un récit fait par un homme sans instruction, pour voir combien l'habitude de mettre le principal avant l'accessoire et de multiplier les parenthèses cause de désordre et d'obscurité dans le discours.

159. L'interrogation ou l'exclamation exprimée par une césure molle communique, nous l'avons déjà dit, à la phrase une certaine nuance d'étonnement lorsque la dernière syllabe ne porte pas sur la tonique du ton déterminé par l'accent culminant. Nous allons donner en exemple la phrase *il est venu !* marquant la surprise.



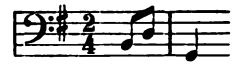
il est v'nu !

On voit, d'après cet exemple, que la dernière syllabe sonore d'un segment peut fort bien en français porter l'accent sous-fort du pied, tandis que la pénultième porte l'accent fort; cela dépend uniquement des exigences logiques de la phrase, qui, pour marquer une certaine nuance d'étonnement, doit nécessairement avoir recours à la césure molle. Si les *e* muets étaient encore prononcés en français, ils pourraient remplir cet office, mais, comme ils ont disparu du langage courant, et comme les lois de la métrique sont imprescriptibles, il a bien fallu que, dans certains cas, la dernière syllabe sonore des mots devînt faible, et la pénultième forte. Pour conserver le

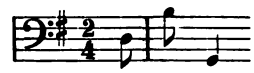
temps fort sur la dernière syllabe masculine du segment, il eût fallu la dédoubler, de telle sorte que l'accent sous-fort du pied serait tombé sur un prolongement de cette syllabe, tandis que l'accent fort en aurait frappé la première partie. Le résultat, en somme, eût été le même, car la dernière syllabe se dédoublant aurait donné deux syllabes dont la première aurait porté l'accent fort et la seconde l'accent sous-fort, et l'on aurait eu comme auparavant un segment à césure molle. Ce n'est qu'en apparence que le mot eût été accentué sur la dernière syllabe sonore, puisque cette syllabe, unique dans l'orthographe, eût contenu deux accents exprimés, c'est-à-dire en réalité deux syllabes à terminaison molle.

160. J'insiste sur ce fait, parce qu'il contredit la règle absolue, donnée par tous les grammairiens, en vertu de laquelle l'accent d'intensité en français est toujours sur la dernière syllabe sonore du mot (c'est-à-dire sur la dernière dans les mots à terminaison masculine, et l'avant-dernière lorsque la terminaison est féminine). Les lois de la métrique sont vraies indépendamment de toute langue particulière, la même combinaison métrique produit le même effet dans tous les idiomes de la terre; c'est pourquoi la musique est une langue universelle, puisqu'elle a sa signification, abstraction faite des mots qui l'accompagnent; or, il est des effets de métrique qui ne peuvent être rendus que par la césure molle, de là la nécessité, lorsque ce cas se présente, d'amollir (c'est-à-dire de rendre faible) la dernière syllabe sur laquelle porte la voix. Tant que la langue française a eu à sa disposition des atones finales, comme l'*e* nommé aujourd'hui (non sans raison) *e muet,* les mots à terminaison féminine étaient parfaitement faits pour rendre les effets métriques dont nous venons de parler; une fois l'*e* disparu, sinon de l'orthographe, au moins de la prononciation, il devenait nécessaire, dans les cas particuliers dont il est question, d'amollir une syllabe auparavant considérée comme forte. Ce phénomène, évidemment, n'a lieu que dans le cas particulier où nous avons affaire en métrique à une césure molle. Toutes les fois que la césure est dure, la dernière syllabe reprend toute sa force, et la règle donnée par les grammairiens peut être considérée comme vraie. Elle n'a qu'un défaut, c'est d'être présentée sous une forme trop absolue, et de ne pas tenir compte des nécessités engendrées par le mouvement logique de la période. Les

conséquences phonétiques de ce phénomène sont considérables ; ce que nous avons dit plus haut concernant la mobilité de l'accent fort en français se trouve justifié, il en résulte des tendances dont il sera question dans notre chapitre consacré à l'influence de la métrique naturelle sur les transformations phonétiques du langage.

161. L'affirmation simple se rend par la césure dure ; elle ne se distingue de l'exclamation que par une particularité mélodique dont il sera question dans le chapitre de la tonalité. Je prends comme exemple le mot *certainement* prononcé posément avec l'intention d'affirmer un fait sans y insister fortement.

cer-tai-n'ment
8 II 3

Si l'affirmation se fait avec une plus grande force, et avec l'intention évidente de frapper l'esprit de l'auditeur, la césure métrique devient molle, et la dernière syllabe du segment devient faible.

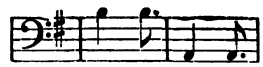
Nous reprenons le mot *certainement* prononcé avec une plus grande énergie que précédemment.

cer-tai-n'ment
8 II 3

Si l'on veut confirmer une affirmation précédemment émise, et qui a rencontré de la contradiction, ce mot *certainement* est prononcé avec une plus grande énergie encore, et alors on a recours à la césure semi-dure.

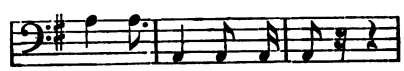
Nous donnons deux exemples de ce cas.

cer-tai-n'ment 7 [II$_3$ I$_2$] *Dieu seul est grand* 8 [II$_4$ I$_2$]

Lorsqu'on veut maintenir violemment une affirmation ou une négation précédemment énoncée, et couper court à toute espèce de contradiction, on a recours à la césure semi-molle.

Nous citons comme exemple les mots *certainement non.*

cer-tai-n'ment non
7 [II_3 I_8]

162. On voit que d'accentuations différentes comporte un même mot *certainement,* suivant le rôle qu'il doit remplir dans le discours. Il n'a l'accent fort sur la dernière syllabe que dans le cas de l'affirmation et de l'exclamation pure et simple, de l'énonciation calme et posée, mais dépourvue d'expression. Sitôt que ce mot est prononcé avec une énergie plus ou moins grande, l'accent culminant du segment se trouve reculé sur la pénultième, l'antépénultième, ou même au delà; c'est ce qui arrive dans l'exemple de *certainement non;* non seulement, la dernière syllabe *non* est dépourvue dans ce cas d'accent culminant, mais elle n'a même pas d'accent fort de pied, il ne lui reste plus qu'un accent sous-fort, c'est-à-dire un accent faible relativement aux deux autres, et fort relativement à l'atome exprimé ou sous-entendu.

163. Les césures qui ont lieu plus de deux pieds après l'accent général n'existent qu'en apparence. Toute accumulation de mots qui dépasse cette mesure ne fait pas partie de la période, et prend naturellement le rythme indifférent. Si à la suite du mot *certainement* prononcé avec césure semi-dure, ce qui nous donne une somme de deux pieds à partir de l'accent culminant *cer,* je fais entendre un certain nombre de mots servant à préciser le premier, comme *certainement je ne veux pas,* les mots *je ne veux pas* se placent dans une série de pieds non dissimilés et engendrent ce que nous avons appelé plus haut une période indifférente. On pourrait ajouter un plus grand nombre de mots sans rien changer à la nature rythmique de l'affirmation *certainement.*

Cer-tai-n'ment je n'veux pas.

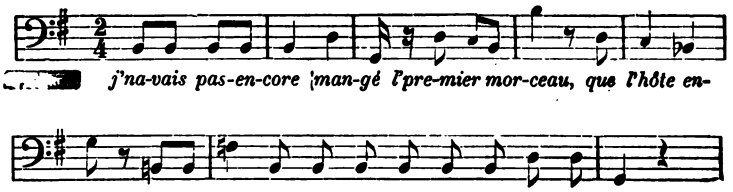
164. Lorsque la période se compose de plusieurs segments, chacun d'eux peut prendre tour à tour toutes les formes de césure que nous venons d'étudier dans le segment isolé. Ces différentes formes n'expriment pas nécessairement des affirmations ou des interrogations, car c'est là le rôle du

segment qui termine la période. Tant que la phrase n'est pas terminée, la césure n'est qu'un repos provisoire, une étape vers l'affirmation ou l'interrogation finale, en un mot une suspension. Mais, ce que nous pouvons affirmer, c'est que les césures suspensives qui se présentent dans le corps d'une phrase sont susceptibles des mêmes variétés d'expression correspondant aux mêmes variétés de forme. Nous aurons donc des suspensions dures, molles, semi-dures et semi-molles suivant que le segment sera prononcé d'une façon calme et posée, ou bien avec une plus ou moins grande énergie. En général, dans tout segment, la césure dure servira à exprimer une situation normale et calme dans l'âme de la personne qui parle; la césure molle marquera une énergie plus grande, et par conséquent une situation moins habituelle; enfin les césures semi-dures et semi-molles exigeront un déploiement de force de plus en plus considérable. En un mot, la force nécessaire à la prononciation d'un segment métrique est d'autant plus petite que l'accent culminant du segment se rapproche davantage de la césure; l'accent qui coûte le moins d'effort à prononcer est celui qui est placé sur la dernière syllabe, c'est-à-dire celui dans lequel le repos suit le plus immédiatement l'effort. C'est pourquoi la langue française, dans laquelle la dernière syllabe sonore du mot est toujours susceptible de porter l'accent culminant toutes les fois que le sentiment exprimé n'exige pas une énergie particulière dans la prononciation, la langue française, dis-je, est celle qui a la plus grande douceur dans son accentuation; elle n'exige un déploiement de force considérable que pour exprimer une force réelle dans la pensée. Toutes les fois que la pensée suit son cours normal sans réclamer une énergie particulière, la voix déploie naturellement le minimum d'effort nécessaire à l'émission de la phrase, et reste dans le système des césures dures, c'est-à-dire des mots accentués sur la dernière syllabe sonore. Au contraire, dans les langues où l'accent est placé d'une façon invariable sur la pénultième ou l'antépénultième du mot, on est constamment obligé de déployer une force considérable pour soutenir le poids des syllabes atones qui viennent à la suite de l'accent; cette raison toute mécanique donne au langage un caractère de violence perpétuelle, elle force à prononcer avec énergie des mots qui expriment un sentiment très calme, et, lorsque la pensée réclame une énergie véritable, la voix, qui s'est fatiguée dans la

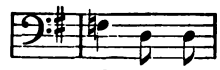
marche normale du discours, ne sait plus comment marquer ce *crescendo* de force. En français, au contraire, les césures molles, semi-dures et semi-molles ne sont que des exceptions, on ne les emploie que s'il s'agit de produire un effet particulier ; aussi ressortent-elles d'autant plus vivement et prennent-elles une valeur expressive beaucoup plus grande que si on en faisait un emploi banal, et motivé seulement par cette raison mécanique que les mots de la langue sont ainsi faits. La langue française est donc la plus riche en nuances fines et délicates, la plus souple, la plus mobile de toutes les langues civilisées ; elle enveloppe la pensée comme un vêtement qui en laisse paraître toutes les formes, elle n'est pas mal à propos éclatante et sonore, elle n'a pas de ces brutalités, de ces vigueurs maladroites que l'on peut reprocher à d'autres langues. Dans le commerce habituel de la vie, elle est douce et légère, si douce que des observateurs peu attentifs ont pu aller jusqu'à dire qu'elle n'avait pas d'accent ; ses mots se prêtent à tous les caprices de la pensée, ils ne lui opposent pas l'inertie d'une matière inflexible, ils en expriment toutes les délicatesses et toutes les nuances. Mais qu'il s'agisse de rendre de grands sentiments et de grandes pensées, alors la langue éclate en formes sonores et retentissantes, et l'effet produit est d'autant plus grand, que le ton habituel de la voix a été plus doux et plus contenu.

165. Lorsqu'il y a amplification à deux degrés, la phrase se présente avec un caractère de complication qui rend nécessaire la plus grande clarté possible dans la subordination des accents. Il faut que tous les membres dont se compose une grande période soient détachés avec soin, en un mot que la phrase soit régulièrement ponctuée ; c'est pourquoi la césure la plus habituelle dans ces sortes de périodes est la césure dure.

C'est, en effet, celle qui marque le plus nettement la fin de chaque segment, c'est à la vérité la moins expressive, mais la plus claire de toutes les césures ; c'est celle qui convient le mieux aux longues phrases, où il importe surtout de mettre de l'ordre et de la régularité. Les phrases passionnées, qui s'accommodent mieux des autres césures, sont ordinairement courtes ; la passion ne ménage pas son souffle, aussi est-elle vite hors d'haleine. Il en résulte que dans les périodes issues de l'amplification à deux degrés, les césures molles,

semi-dures et semi-molles sont des exceptions très rares. Nous allons emprunter un exemple au livre I, chapitre II de *Gil-Blas*. La phrase dont nous donnerons le mètre est la suivante : *Je n'avais pas encore mangé le premier morceau, que l'hôte entra, suivi de l'homme qui l'avait arrêté dans la rue.*

8 (I_3 I_3 II_5 (2 II)$_6$ I_3 (2 III)$_5$ II_5 I_3)

Cette phrase se compose de cinq segments, les quatre premiers ont une césure dure, et le dernier a une césure semi-dure ; il a en plus ceci de particulier qu'il contient dans son sein toute une suite de syllabes non dissimilées pendant lesquelles la mesure reste suspendue. On pourrait retrancher les mots *qui l'avait arrêté*, et prononcer immédiatement *dans la rue* après le mot *homme* sans défigurer en rien le mètre de la phrase. On reconstituerait même ainsi son avant-dernier pied régulier :



II_5

Pour la césure semi-dure qui termine la phrase, voir § 171.

La déclamation de cette phrase n'a rien d'esthétique, elle est juste à la hauteur de la pensée qui n'a rien d'extraordinaire, mais elle est empreinte d'un cachet de réalisme très marqué, et elle est claire, c'est-à-dire que la subordination des accents y est nettement marquée.

166. Il nous reste à parler des syllabes qui se trouvent placées dans le segment, avant l'accent culminant ; celles-ci ne peuvent recevoir que des accents forts ou sous-forts de pied, et lorsque l'on a avant le grand accent une agglomération de plusieurs mots, le rythme est le plus souvent de telle sorte que la dernière syllabe sonore d'un mot puisse être placée au temps fort d'un pied. Je prends le terme de mot dans son sens le plus large, et je désigne ainsi tout groupe naturel de

syllabes, tel que le substantif accompagné de son article, le participe accompagné de son auxiliaire, etc. Toute l'expression du segment étant en effet concentrée sur l'accent culminant, s'il se fait une dérogation à l'accentuation normale des mots sur la dernière syllabe, ce ne peut être que dans l'espace qui s'étend de cet accent à la césure. Le reste du segment demeure dans les conditions normales. Parmi les syllabes qui reçoivent l'accent sous-fort du pied, la voix choisit naturellement celles qui offrent le plus de corps, qui ont le plus de sonorité et constituent un point d'appui suffisant pour la voix; quant à l'accent atomique, autrement dit l'*atone,* lorsqu'il est exprimé, il se place sur les syllabes les plus ténues, les plus brèves et les moins sonores. De la sorte, chaque pied forme une espèce de petit segment dans l'intérieur du grand, il a comme lui son accent culminant qui est l'accent fort du pied, ses accents subordonnés l'accent sous-fort et l'atome, sa petite césure uniformément dure dans les pieds qui précèdent le grand accent du segment. Nous disons sa petite césure parce que le temps fort de chaque pied marque un léger repos dans la marche de la phrase, mais ce repos est tout mécanique et ne correspond pas à un temps d'arrêt dans la marche de la pensée. Seules les césures qui marquent les grandes divisions d'une phrase, c'est-à-dire qui séparent un accent général du suivant, marquent les divisions logiques de la pensée. Ce qui prouve clairement que le pied est une division toute mécanique et non logique de la phrase, c'est que dans les mots ou les groupes naturels de syllabes d'une certaine longueur, le temps fort du pied peut très bien porter sur une syllabe placée au commencement ou dans le corps du mot. Il suffit de jeter un coup d'œil sur l'exemple précédemment cité pour se convaincre de ce que nous venons de dire. Le premier segment *je n'avais pas encore mangé* porte ses temps forts de pieds sur la première et la dernière syllabe sonore du groupe *je n'avais pas encore* ; or la syllabe *j'na* ne peut à aucun titre et dans aucun cas être considérée comme une coupure naturelle du sens.

CHAPITRE IV.

TONALITÉ.

167. L'intensité suffit pour déterminer la valeur métrique des accents dans le pied ; cette valeur, en effet, ne prête pas à équivoque, puisque l'accent fort est déterminé par la longueur même du pied, et que l'on n'a pas pour l'accent sous-fort le choix entre plusieurs valeurs métriques. Ainsi, dans le mètre disème, l'accent sous-fort ne peut être que monosème; dans le mètre trisème, il est invariablement disème. Tous les autres pieds, pentasèmes, hexasèmes, heptasèmes, octasèmes, ennéasèmes, ne peuvent admettre comme accent subordonné que la tonique métrique, c'est-à-dire l'accent disème ou tétrasème.

Il résulte, de ce que nous venons de dire, que l'on peut avoir une série de pieds sans dissimilation mélodique, une suite d'unités métriques pourvues d'accents d'intensité et sans accents de tonalité, une succession de sons scandés et prononcés tous sur la même note. C'est ce que nous avons vu dans les périodes indifférentes. Dans ces périodes, chaque pied forme une unité, mais la succession de ces unités est incapable de concourir à la formation d'une unité totale, parce que l'on n'a pas eu recours à un moyen de dissimilation autre que l'intensité. Comme nous l'avons vu dans la première partie de cet ouvrage, l'intensité est incapable de déterminer à elle seule la valeur métrique d'un accent général autre que la tonique; or, les accents généraux sont indispensables à la formation d'une phrase. Les accents de pied, voir § 166, n'ont qu'un rôle tout mécanique, tandis que les accents généraux ont un rôle logique.

Chaque accent général est dissimilé non seulement par une note, mais par un ton mélodique ; tous les accents subordonnés du segment auxquels il commande sont accompagnés de notes de ce ton, et lorsque je passe d'un segment au suivant, je change de ton si le nouvel accent général vers lequel

je marche nécessite une autre tonique que le précédent ; c'est ce qui engendre la modulation mélodique. Nous ne voulons pas insister davantage sur cette question qui a été traitée plus à fond dans notre chapitre de la dissimilation mélodique. Nous avons voulu seulement rappeler sommairement les résultats acquis de nos études théoriques sur cette matière. Ces principes étant posés, nous allons voir comment se comporte l'accent de tonalité dans le langage.

168. La voix ne se contente pas de déterminer le ton de chaque accent général au moyen des notes mélodiques qui le précèdent et qui le suivent, elle éprouve le besoin de marquer d'une façon claire et sensible la subordination des différents accents généraux d'une phrase entre eux, et la suprématie de chaque accent général dans l'intérieur de son segment. Dans ce but, elle a recours à l'acuité, marquant d'une note plus aiguë l'accent le plus important, et baissant le diapason proportionnellement à l'importance de chacun des accents qu'il s'agit de dissimiler. L'acuité remplit ainsi le même rôle que l'intensité dans la dissimilation rythmique, elle doit donc en principe porter sur les mêmes syllabes; c'est aussi ce qui arrive le plus souvent; « Instinctivement, dit M. Guyard, on » réunit sur la même syllabe tout ce qui peut la faire ressortir, » mais, très souvent, une syllabe a l'*accent tonique,* une » autre l'*ictus*. » L'*accent tonique* est ce que nous appelons l'*accent de tonalité,* autrement dit d'*acuité,* l'*ictus* est l'accent d'*intensité*. Nous avons abandonné l'expression d'*accent tonique,* parce qu'elle a été employée tantôt dans un sens, tantôt dans l'autre, les uns désignant de cette façon la *force,* les autres l'*acuité,* de telle sorte que nous craignions de laisser place à l'équivoque. Pour bien distinguer les deux grands moyens de dissimilation dont dispose le langage, nous avons nommé l'un *accent d'intensité,* l'autre *accent de tonalité*[1]. Ce qui a engendré l'équivoque contre laquelle nous réagissons

[1] M. Benlœw (*Précis d'une théorie des rythmes*), eut le mérite de faire le premier la distinction entre l'*accent d'acuité* et l'*ictus* ou *accent d'intensité,* mais il ne sut pas en tirer les conséquences. Il ne se rend clairement compte ni de la valeur de l'accent ni de celle de la quantité, il semble y voir deux principes opposés dont l'un exclut l'autre, et la conséquence logique de sa théorie serait que toute langue à *quantité* n'a pas d'*accent fort,* et toute langue à *accent fort* n'a pas de *quantité.*

en ce moment, c'est précisément la réunion fréquente des deux accents sur une même syllabe ; cependant il suffit d'écouter parler quelqu'un pour se convaincre que bien souvent une syllabe forte est grave, tandis qu'une syllable faible placée à côté d'elle est aiguë. Ce phénomène est celui de l'interversion dont il a été question dans notre chapitre de l'acuité. Lorsque la note aiguë, au lieu de porter sur l'accent général, porte sur un temps fort ou sous-fort de pied qui le précède ou qui le suit, cela ne peut engendrer aucune équivoque ; il ne peut pas y avoir d'hésitation entre l'accent général pourvu d'une intensité prépondérante et un des accents subordonnés du segment. Lorsque, par conséquent, l'acuité est placée avant ou après l'accent général, elle n'en sert pas moins à marquer l'importance de celui-ci, et l'accent particulier qui la porte ne fait que remplir en ce cas l'office de serviteur ou de lieutenant. Nous avons vu, en effet, que tous les accents d'un segment ne sont faits qu'en vue de l'accent général qu'il s'agit de déterminer. Le domaine de cet accent général ne se borne pas au moment précis où on le fait entendre, mais il embrasse toute la durée du segment. Si, pendant cette durée, on prononce une note plus aiguë que les autres, il est tout naturel d'attribuer cette acuité à l'accent général dont elle marque l'importance relativement aux autres grands accents de la phrase. Si donc l'acuité se porte parfois sur des accents particuliers, on aurait tort d'en conclure qu'elle se sépare de l'intensité : l'acuité et l'intensité ont toutes deux un seul et même but, toutes deux elles servent à dissimiler les moments identiques d'une phrase. Grâce à elles, la période, au lieu d'être une somme d'identités comme cela arrive dans la période indifférente, devient un tout complexe, et les impressions successives qu'elle fait sur nos sens se réunissent en une sensation unique. Là où l'intensité se montre insuffisante pour dissimiler clairement un accent, c'est-à-dire pour déterminer sa valeur, la tonalité et l'acuité viennent à son secours et font disparaître toute équivoque ; la tonalité, en déterminant le ton de cet accent et du même coup de tout le segment, l'acuité, en marquant d'un signe certain son importance dans la phrase. L'acuité et l'intensité sont si intimement liées l'une à l'autre, leur rôle respectif laisse place à si peu de doute, qu'on peut impunément les séparer dans la pratique du langage, sans que l'esprit cesse pour cela de les considérer comme associées. L'erreur vul-

gaire qui consiste à réunir, sous l'appellation commune d'accent tonique, l'intensité et l'acuité, est une nouvelle preuve de ce que nous venons de dire, personne ne s'est aperçu que, maintes fois, elles étaient matériellement séparées, et, par un effet instinctif de la sensation reçue, tout le monde était porté à les considérer comme réunies.

169. L'acuité est un moyen de dissimilation distinct de la tonalité, mais elle en est en même temps inséparable puisqu'on ne peut varier les tonalités sans varier en même temps le diapason des notes mélodiques, et puisque la note aiguë qui sert à marquer l'importance de l'accent général doit faire partie du ton déterminé par cet accent. Le rôle spécial de l'accent d'acuité consiste à concentrer sur un seul moment l'effet tonal de tout un membre de phrase; il marque les points culminants de la pensée, il en est l'agent le plus sensible. C'est un puissant instrument de synthèse qui fait du langage une image fidèle de ce qui se passe dans l'esprit, il va droit au mot principal du discours de même que la pensée va droit à l'idée principale, et par la hiérarchie qu'il établit entre les différents membres de phrase, il constitue une unité sensible, en tout semblable à l'unité idéale conçue par l'esprit. L'acuité, parmi tous les phénomènes qui constituent le langage, est donc peut-être le plus intéressant à étudier pour le philosophe curieux de suivre dans la marche oratoire la marche de la pensée dont elle est l'image. C'est un ordre d'idées que nous ne voulons qu'indiquer sans y entrer, parce qu'il nous entraînerait plus loin que nous ne nous le sommes proposé : notre rôle se borne à étudier le mécanisme des accents, et à en préciser les fonctions métriques.

170. Cette étude serait déjà toute faite si l'intensité et l'acuité, réunies dans l'intention de celui qui parle aussi bien que dans la sensation reçue par l'auditeur, n'étaient pas souvent matériellement séparées dans l'exécution. Le phénomène de l'interversion, que nous avons étudié dans la première partie de cet ouvrage, engendre une sensation tout à fait à part, dont les effets, dans le langage en général, et en particulier dans la langue française qui nous occupe, méritent d'être soumis à un examen spécial. Employée à propos, l'interversion est un moyen de plus dont dispose la voix pour mettre de la clarté et de la variété dans le discours;

sans l'interversion, en effet, comment distinguerait-on l'exclamation ou l'interrogation de l'affirmation, lorsque l'une et l'autre sont exprimées par une césure dure? Si dans les deux cas la note aiguë devait porter sur l'accent culminent du segment, nous aurions la même cadence dans la phrase interrogative ou exclamative que dans la phrase affirmative ou conclusive. Dans l'une et dans l'autre, nous terminerions par un mot *oxiton;* l'oreille n'aurait plus aucun moyen de les distinguer. Aussi la voix a-t-elle recours dans ce cas à l'interversion, grâce à laquelle elle peut dans les phrases conclusives marquer d'une note grave la syllabe forte qui termine le segment en reportant l'acuité sur la pénultième ou l'antépénultième. De la sorte, la phrase conclusive se termine par une inflexion descendante quant à l'acuité, et ascendante quant à l'intensité. Ce phénomène avait été remarqué dès le seizième siècle par Joachim Périon[1]. Ce grammairien,

[1] *Joachimi Perionii dialogorum et linguæ gallicæ origine ejusque cum greca cognatione libri quatuor.* Paris, 1554, fol. 112 b, 114 a. — Nous citerons encore parmi les grammairiens qui se sont occupés de l'accent: M. Hupfeld *Das Zwiefache Grundgesetz des Rhythmus und Accents oder das Verhältniss des Rhythmischen zum logischen Princip der menschlichen Sprach-Melodie* (Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft, t. VI, p. 153 et suivantes). Ce savant confond sans cesse l'intensité avec l'acuité, vice capital qui pourrait suffire à lui seul pour faire juger de sa théorie. Celle-ci n'est du reste qu'une construction idéale que l'auteur n'a jamais songé à contrôler par l'étude de la réalité. En 1855, MM. Weil et Benlœw firent paraître un ouvrage sur l'accentuation latine: *Théorie générale de l'accentuation latine.* Paris, 1855. Ce livre est précieux pour le tableau qu'il donne des transformations éprouvées par la quantité latine, sous l'influence de l'accent, exclusivement musical dans le principe, et devenu intense à la suite d'une révolution rythmique de la langue qui dura plusieurs siècles. MM. Weil et Benlœw ont montré dans ce travail une grande érudition et beaucoup de sens critique. Malheureusement, ces auteurs ont le tort de croire que l'ictus latin est exclusivement un ictus poétique, un ictus créé par les poètes pour les besoins de la mesure. On a peine à comprendre comment ils ont pu se figurer qu'il pût exister une langue sans ictus naturel. Si l'ictus est mobile, comme cela arrive dans la poésie latine, cela ne prouve nullement qu'il soit purement conventionnel, car rien ne nous dit que l'ictus doive être fixe dans toutes les langues comme il l'est dans quelques-unes. On doit plutôt en conclure qu'avant la révolution dont nous venons de parler, l'ictus naturel était mobile en latin, comme du reste il l'est dans le français moderne. Nous citerons encore sur l'accent latin une dissertation de Fr. Schöll: *De accentu in lingua latina* dans le VI[e] volume des *Acta societatis philologorum universitatis lipsiensis* publiés par Ritschl, Leipz., et un livre de

tombant dans l'erreur vulgaire qui consiste à confondre l'acuité avec l'intensité, affirme que tous les disyllabes ont l'accent sur la première, quelle que soit la quantité de la syllabe, et que les mots qui forment leur féminin par l'addition d'un *e* déplacent l'accent dans ce cas (*bourgeois* par exemple, et *bourgeoise*). Cette observation nous prouve qu'à cette époque, comme aujourd'hui, le mot prononcé sous une forme conclusive reportait son accent d'acuité en arrière. Si au féminin, l'accent d'acuité revenait sur la syllabe forte, c'est que l'*e* aujourd'hui muet était encore prononcé ; de la sorte la voix avait après l'accent fort une syllabe sur laquelle elle pouvait s'abaisser. Aujourd'hui, le même mot prononcé sur un ton conclusif a l'accent d'acuité sur la même syllabe au féminin qu'au masculin, c'est-à-dire la pénultième sonore (*bourgeois, bourgeoise*) ; la dernière syllabe n'en reste pas moins forte, c'est ce que Périon n'avait pas vu, mais elle devient grave. Cela résulte d'une nécessité que la voix éprouve, toutes les fois qu'elle veut conclure, de terminer par une inflexion descendante, cette inflexion étant spécialement réservée à l'affirmative, tandis que l'inflexion ascendante est le propre de l'exclamation ou de l'interrogation. Mais comme les mots isolés simplement énoncés ont seuls été étudiés jusqu'à ce jour en ce qui concerne l'accentuation, et que ces mots prononcés de cette manière prennent plus volontiers la forme conclusive que la forme exclamative, il est tout naturel

M. Corssen sur le vocalisme et l'accentuation en latin : *Aussprache Vokalismus und Betonung des lat. Sprache,* Leipz., 1870, p. 794-960. L'accent allemand a été traité par Koberstein dans son histoire de la littérature allemande, au chapitre intitulé *Metrick.* Cet ouvrage est le suivant : *Deutsche Litteratur-Geschichte* (5. Aufl. besorgt von Karl Bartsch.) Quant à l'accent français, Diez en parle dans sa grammaire des langues romanes, tome I^er^, p. 474-75 de la traduction française. M. Gaston Paris a fait sur ce sujet un ouvrage déjà cité, et M. H. Guyard l'a étudié dans un court article où il reproduit sommairement les principes déjà exposés dans sa *Métrique arabe.* Il ajoute comme élément nouveau quelques considérations sur certaines suppressions ou certains déplacements d'ictus observés dans la prononciation de quelques phrases. L'auteur voit dans cette *particularité* une conséquence de la loi rythmique telle qu'il l'a exposée dans les considérations générales qui précèdent sa *Métrique arabe.* L'article est intitulé : *Sur une particularité de l'accentuation française,* lu à la Société de linguistique, séance du 30 mars 1878 (v. le Bulletin, n° 19), et publié dans le tome IV, fasc. I des mémoires.

que Périon ait cru voir un accent tonique sur la pénultième, et ait érigé cette observation en principe; ceci montre une fois de plus les erreurs dans lesquelles on peut tomber en étudiant l'accentuation des mots isolés au lieu de l'étudier dans la phrase. L'abbé Batteux[1] est tombé dans la même erreur que Périon, avec cette différence que, pour lui, la règle de l'accent sur la pénultième s'applique non seulement aux disyllabes, mais à tous les mots de la langue, et qu'il va même dans certains cas jusqu'à porter cet accent sur l'antépénultième. De plus, il ne fait plus aucune différence, pour l'accentuation, entre le masculin et le féminin, ce qui prouve qu'à son époque l'*e* était déjà devenu muet.

La mobilité de l'accent d'acuité en français a de tout temps jeté le désarroi dans le camp des grammairiens. Ceux qui s'en sont le mieux rendu compte, comme l'abbé d'Olivet[2], ont fini par ne plus y voir qu'un véritable chaos, et par avouer qu'ils n'osaient s'aventurer à déterminer la place de l'accent français. D'autres ont cru devoir en conclure que le français n'a pas d'accent, ou qu'il a un accent très faible. D'autres enfin, préoccupés par l'accent étymologique du latin, et voulant absolument le retrouver dans la langue moderne à la même place que dans la langue mère, ont obstinément fermé l'oreille à toute théorie se basant sur l'observation de la langue vivante, et se sont renfermés dans l'étude historique de la transformation des mots sous l'influence de l'accent étymologique. Diez[3], dans sa *Grammaire,* est visiblement troublé par les divergences qui se manifestent dans le témoignage des grammairiens français. L'étude de la versification française lui a fait admettre comme règle que *l'accent tonique est toujours sur la dernière syllabe des mots à terminaison masculine et sur la pénultième des mots à terminaison féminine.* Cette règle donne en effet la place normale de l'accent d'intensité dans les mots isolés, mais elle ne tient pas compte de l'accent d'acuité. Malgré la certitude qui résultait pour lui de son étude de la versification, il se rendit bien compte qu'un système prosodique peut en somme reposer sur des règles traditionnelles qui ne seraient plus justifiées par l'état actuel de la langue, il se dit qu'il devait y avoir du vrai dans les obser-

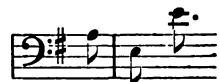
[1] *Lettre à M. l'abbé d'Olivet, sur la prosodie.*

[2] *Traité de la prosodie française,* Paris, 1812, p. 21.

[3] *Grammaire,* trad. franç., tome I, p. 471-75.

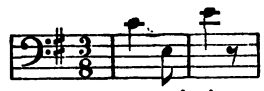
vations des grammairiens, et il admit qu'il existait peut-être dans certains cas un accent de prononciation opposé à l'accent métrique. M. Gaston Paris[1] n'admet pas les concessions faites par Diez aux théories des grammairiens cités plus haut, il se place au point de vue purement étymologique, et à ce point de vue il a raison, car tous les phénomènes observés dans la transformation des mots latins qui ont donné naissance aux mots français confirment la persistance de l'accent latin pendant la période de ces transformations. Du reste, la prononciation normale du français actuel donne encore raison à la règle de Diez et de M. Gaston Paris, le phénomène d'interversion dont nous parlions plus haut, et qui a induit en erreur plusieurs grammairiens, s'applique uniquement à l'accent d'acuité. Nous avons vu dans le chapitre consacré à l'intensité quels sont les cas dans lesquels la langue moderne déroge à la règle de l'accent étymologique.

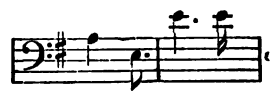
171. Ce que nous avons dit concernant l'interversion dans la césure dure pourra se vérifier en consultant les exemples que nous en avons donnés dans le chapitre précédent. Quant à la césure molle, elle est naturellement *baryton* dans les phrases affirmatives, et elle a son accent d'acuité sur la syllabe forte. L'affirmation, en effet, comme nous l'avons vu, demande une inflexion descendante. L'exclamation ou interrogation peut aussi avoir lieu avec l'inflexion descendante, mais dans ce cas elle ne se termine pas sur la tonique du segment, tandis que l'affirmation doit invariablement se terminer sur cette tonique.

Souvent, nous trouvons des exclamations molles avec inflexion ascendante, c'est-à-dire avec interversion. Dans ce cas, l'exclamation a plus de force. Comme nous n'en avons pas donné d'exemple dans le chapitre précédent, nous allons analyser la déclamation de la phrase *il est venu !* prononcée exclamativement et avec interversion.

Les césures semi-dures et semi-molles comportent un

[1] *Etude sur le rôle de l'accent latin dans la langue française,* 1862.

grand nombre d'interversions. Lorsque l'interversion porte l'aiguë sur la dernière syllabe, la césure prend un caractère exclamatif. Lorsque, au contraire, l'aiguë est sur l'avant-dernière syllabe dans une césure semi-dure, elle prend un caractère de conclusion normale. Dans un segment isolé, cette dernière sorte de césure présente un grand relief, mais, à la fin d'une longue phrase où la voix s'est maintenue d'une façon continue, elle donne simplement à la chute de la période un caractère soutenu qui la rend moins brusque. Pour avoir un exemple de cette césure intervertie comme nous venons de le dire, on pourra se reporter à la phrase du *Gil-Blas* notée par nous dans le chapitre précédent.

Nous citerons une césure semi-dure avec intervension de l'aiguë transportée sur la dernière syllabe; on verra que la césure ainsi intervertie prend un caractère exclamatif.

cer-tai-n'ment
6 (II_3 I_2)

Nous donnons aussi un exemple de césure semi-molle intervertie.

cer-tai-n'ment non
7 (II_3 I_2)

Encore ici, le caractère exclamatif est évident. Nous pourrions multiplier les exemples d'interversion dans les césures dures et semi-dures, mais il nous suffit d'avoir montré que l'interversion n'est ni indifférente ni facultative, que chacun de ses modes répond à un mode précis de la pensée, et qu'elle complète la dissimilation mélodique, en rendant possibles des distinctions qui sans elle ne l'eussent pas été.

172. Il nous reste à parler du rôle de l'interversion, non plus seulement dans le dernier segment d'une phrase, mais encore dans le corps même d'une période. S'il s'agit d'une période amplifiée au premier degré, l'interversion produit dans les césures suspensives le même effet que dans les césures finales. Les mêmes interversions donnent aux mêmes césures lorsqu'elles viennent en suspension, c'est-à-dire en repos provi-

soire, le même caractère que lorsqu'elles arrivent en cadence dernière, c'est-à-dire en repos définitif. Cela permet de nuancer de mille manières chacune des parties d'une phrase, de donner à chacune son expression particulière, pour ainsi dire son individualité, sans toutefois perdre de vue l'unité totale de la période.

173. Dans les amplifications à deux degrés, le rôle de l'accent d'acuité, interverti et non interverti, devient de plus en plus important. Là, en effet, comme on a affaire à deux degrés de subordination, il n'est permis de rien négliger de ce qui peut contribuer à la clarté, et l'interversion constitue un moyen de différenciation entre les deux degrés d'amplification que le langage ne pouvait pas manquer d'utiliser. Dans ces sortes de périodes, l'accent suspensif primitif, l'accent dont l'original remonte au mètre non amplifié, en un mot, chacun des grands accents généraux de la phrase est généralement dur et oxiton, c'est-à-dire dépourvu de toute interversion. L'accent basique, au contraire (voir § 110), subordonné à l'accent général, constitue une césure dure avec interversion sur la pénultième ou l'antépénultième. De la sorte, l'accent basique semble s'incliner par une inflexion descendante devant son supérieur l'accent général qui reste droit. Dans la conclusion de la phrase, les césures changent d'aspect; l'accent primitif, non seulement est précédé d'un accent subordonné, mais il en a encore un autre à sa suite pour conclure la phrase. L'accent subordonné qui précède suit la loi des autres accents basiques de la phrase, mais il peut ne pas exister. Quant à celui qui conclut, il affecte volontiers la forme de césure semi-dure avec interversion antérieure sur la pénultième ou l'antépénultième, car il va sans dire qu'il peut y avoir entre l'accent culminant d'une césure semi-dure et l'accent fort du pied qui suit, un certain nombre de syllabes suivant le nombre d'accents faibles intermédiaires supprimés ou syncopés. Ainsi, toute la hiérarchie des accents dans la phrase se trouve clairement marquée, elle devient sensible par une sorte de balancement et de fluctuation régulière. Le domaine de chaque accent général se détache nettement de la phrase totale, il se présente comme une petite période enclavée dans le grand tout, il forme un véritable membre de phrase. Partie complexe d'un tout organisé, il peut lui-même se diviser en portions organiques, il se partage en deux seg-

ments, et l'accent général cède le commandement du premier à un subordonné, l'accent basique, tandis qu'il garde pour lui le commandement particulier du second.

Pour la vérification de ce qui précède, nous renverrons encore une fois le lecteur à l'exemple tiré du *Gil Blas* que nous avons analysé dans le chapitre précédent, § 165.

174. Nous croyons en avoir assez dit sur l'accent de tonalité pour faire comprendre les principes généraux, et la méthode à suivre dans des recherches ultérieures. Cette question, qui forme la partie la plus séduisante peut-être de notre étude, est en même temps celle qui, traitée à fond, nous entraînerait le plus loin du but strictement philologique que nous nous sommes proposé. Ici donc, plus encore que dans les autres questions, nous nous sommes contentés de marquer à grands traits les résultats de nos expériences, la méthode à suivre pour les contrôler et les compléter. Dans une étude où tout est nouveau, nous ne pouvions avoir la prétention de rien épuiser, et nous laisserons nécessairement beaucoup à faire après nous. Nous comptons d'ailleurs revenir nous-mêmes dans des ouvrages particuliers sur chacune des questions esquissées dans celui-ci.

Un coup d'œil rétrospectif jeté sur notre chapitre de la dissimilation complété par celui que nous terminons en ce moment, fera comprendre au lecteur l'immensité du domaine qui reste à explorer. Dans chaque cas où nous avons eu à donner des exemples de langage noté, nous en avons choisi un entre mille. Il ne faudrait pas se figurer que chacun de nos exemples ne comporte que la déclamation donnée par nous; on a vu toute la variété que nous avons obtenue pour un seul mot *certainement,* et pourtant nous n'avions eu recours qu'aux variations fournies par les différentes sortes de césures et d'interversions, sans toutefois épuiser ces dernières. Dans tous les cas, nous avions affaire au même mètre différemment amplifié. Que serait-ce si nous avions changé le mètre de ce simple mot, et si, pour chacune des formes obtenues, nous avions cherché à étudier toutes les dissimilations mélodiques possibles? En effet, bien que la tonalité de chaque segment soit arrêtée d'une façon fixe par l'accent général dont elle sert à déterminer la valeur métrique, on n'ignore pas que cet accent peut porter non seulement sur la tonique, mais encore sur toutes les notes de la tonalité, et il en est de même pour

chacun des autres accents du segment. A chacun de ces cas correspond naturellement pour la phrase une expression toute particulière, car il n'est pas indifférent que l'on ait recours à telle ou telle note de la gamme ; les unes sont certainement plus expressives que les autres, et nous avons déjà vu que l'accent est passionné en raison inverse de la parenté plus ou moins grande existant entre l'harmonique et sa fondamentale dissimilée. Cela donne lieu pour chaque mètre à une variété mélodique incalculable, car si l'on a pour chaque accent général le choix entre 7 notes, on voit combien les cas se multiplient lorsque la phrase contient un certain nombre d'accents généraux ; et si l'on songe qu'à chacun de ces cas correspond une nuance particulière dans l'expression variée encore par les différentes formes de césure et d'interversion, on est saisi d'admiration devant la richesse du domaine qui s'ouvre devant soi. Néanmoins, nous avons choisi les exemples les plus simples, empruntés à la déclamation la plus commune, pour ne pas compliquer à plaisir le cours de notre exposition.

CHAPITRE V.

QUANTITÉ.

175. La plupart des métriciens ont toujours refusé d'admettre, chez les modernes, l'existence d'une quantité appréciable. Ainsi M. L. Benlœw nous dit, dans son précis d'une théorie des rythmes[1], p. 14 : « L'abbé d'Olivet parla » gravement de longues et de brèves dans la langue fran- » çaise. » De là le dédain classique de l'auteur pour les langues modernes et la langue française en particulier. Pour lui, la quantité est un véritable titre de noblesse, et c'est à regret qu'il en concède quelques semblants, quelques rudiments informes aux langues modernes ; c'est un fait, à ses yeux, que les langues anciennes possèdent je ne sais quelles mystérieuses qualités de cadence et d'harmonie qui manquent aux *idiomes grossiers* des peuples modernes.

Il nous a paru plus rationnel de supposer, qu'à ce point de vue, la différence entre les langues modernes et les langues classiques tient uniquement aux règles de la versification. La versification, comme tous les arts, repose sur certaines conventions, celles-ci ne sont plus les mêmes aujourd'hui que chez les anciens, mais cela ne prouve aucunement que les lois fondamentales de l'organisme humain aient été pour eux différentes de ce qu'elles sont pour nous. Il serait temps que l'on renonçât à cette superstition un peu puérile qu'inspirent les langues classiques, à cet enthousiasme naïf qui veut voir en elles quelque chose de surhumain et de presque divin. Quelques esprits sérieux trouveront peut-être qu'il n'est pas nécessaire d'insister sur ce point ; mais quand on voit des hommes de la valeur de M. Benlœw tomber dans ce fanatisme linguistique, et attribuer aux langues grecques et latines

[1] *Précis d'une théorie des rythmes.* — Première partie : rythmes français, rythmes latins.

des qualités mystiques et surnaturelles, on ne peut s'empêcher de penser que c'est une superstition très répandue, et, dès lors, la nécessité de la combattre devient évidente.

176. Tout en attribuant à la langue française une quantité aussi appréciable que celle des langues anciennes, on peut se demander si elle se conforme aux règles formulées par les anciens métriciens. On n'aura pas besoin de nombreuses expériences pour constater que ces règles sont absolument insuffisantes lorsqu'on les applique non plus à la langue poétique d'un peuple enfant et primitif, mais au parler naturel d'un peuple moderne. La langue poétique des anciens, surtout dans ses débuts, n'employait que les mètres les plus simples et les formes les plus élémentaires. On peut s'en convaincre en exécutant une mélodie faite sur le rythme d'un *hexamètre dactylique* ou d'un *dimètre iambique,* la simplicité, la pauvreté de ce rythme est telle, que des oreilles habituées à la musique moderne ne peuvent s'empêcher de lui trouver une platitude et une monotonie insupportables. A quoi tient cette pauvreté ? Si ce n'est d'abord à la perpétuelle répétition de la même combinaison métrique, puis à l'alternance constante de deux quantités prosodiques toujours les mêmes, la *longue* et la *brève*.

Comme tous les arts, la musique est une imitation de la nature; dans leurs premiers essais en ce genre, les Grecs ayant observé des différences dans la durée prosodique des syllabes, voulurent les imiter au moins approximativement dans leur poésie, et, comme un art dans l'enfance imite la nature par les procédés les plus élémentaires, les premiers métriciens grecs convinrent de tenir compte de la différence naturelle qui existe entre la durée des syllabes, en les réduisant à deux : la *longue* et la *brève*. Quand je dis *on convint,* je ne prétends pas affirmer qu'il y eut en effet une convention explicite entre les premiers poètes de la Grèce, cette assertion serait ridicule; mais, ayant à imiter la nature et ne trouvant avant eux aucun modèle d'un art déjà avancé d'après lequel ils pussent se régler, les premiers poètes grecs s'y prirent tout naturellement de la façon la plus simple, et des hommes mis aujourd'hui dans des conditions identiques à celles dans lesquelles ils se trouvaient à cette époque s'y prendraient exactement de la même manière.

Il suffit de jeter un coup d'œil sur un morceau quelconque

de musique moderne pour voir qu'il existe un grand nombre de durées prosodiques en dehors de la brève et de la longue ; ces durées sont tellement nombreuses que nous croyons inutile de les énumérer toutes ; qu'il nous suffise de dire qu'elles varient depuis la brève jusqu'à la durée métrique la plus longue que l'oreille puisse apprécier. La musique moderne, en cela, ne fait qu'observer les règles naturelles du langage dont elle est une imitation ; mais au lieu de l'imiter par des procédés simples et élémentaires comme ceux de la musique grecque, elle a recours à un système plus compliqué qui lui permet de reproduire avec une plus grande vérité, avec une variété plus naturelle et plus vivante, le mouvement de la parole humaine. Les Grecs eux-mêmes finirent par reconnaître l'insuffisance de leur système prosodique, lorsque, par suite des progrès faits par la musique, ils se trouvèrent en présence de durées métriques autres que la longue et la brève. Alors, pour ces durées, ils inventèrent les χρόνοι παρεκτεταμένοι, ou *durées allongées,* et les χρόνοι ἄλογοι ou *durées illogiques.* Ces nouvelles durées, employées dans les combinaisons plus savantes de la poésie lyrique, n'empêchèrent pas les vieilles formes prosodiques de continuer à vivre dans les poésies populaires, moins accessibles aux progrès de l'art musical. On continua donc à écrire et à composer d'après ces formes, tandis que la musique, se perfectionnant de plus en plus, s'éloignait tous les jours davantage de la simplicité métrique des premiers poètes. Tous les jours aussi, il devenait pour la musique plus difficile d'assigner à des syllabes déterminées une quantité fixe, puisque l'on n'avait plus comme autrefois à choisir entre les longues et les brèves, mais entre une variété très grande de durées prosodiques.

177. Dans les premiers temps, toute la valeur des poésies des Grecs n'avait résidé que dans les vers eux-mêmes, abstraction faite de la musique qui les accompagnait ; celle-ci n'était qu'une façon simple d'en noter la déclamation, un procédé mécanique pour la fixer dans la mémoire, procédé indispensable à une époque où l'on ne faisait pas usage de l'écriture. Le rythme des vers n'était donc qu'une espèce de psalmodie toujours la même que ces peuples naïfs se plaisaient à écouter et à répéter eux-mêmes pendant des heures entières ; l'air pour eux importait peu du reste, il ne leur servait qu'à faire entendre distinctement les paroles et à mieux les fixer dans leur esprit. Au contraire, lorsque la

musique eut fait des progrès, lorsqu'elle fut arrivée à imiter d'une façon plus vraie, plus saisissante, les mouvements de la parole vivante, la beauté de la mélodie fit bientôt oublier celle du vers, et plus le rythme se perfectionna, plus la poésie des paroles elles-mêmes s'éclipsa. C'est ce qui explique pourquoi de nos jours, au moment où la musique a atteint son plus haut degré de perfection, le livret entre pour si peu dans l'appréciation du public et de la critique.

178. Ce phénomène tient uniquement à ce que la poésie ne put pas suivre la musique dans les progrès inconscients qu'elle accomplit à travers les siècles. Tandis que la musique, en effet, agrandissait tous les jours son domaine, et s'enrichissait incessamment de formes nouvelles empruntées aux trésors inépuisables de la nature, la poésie gardait ses formes surannées; pour suivre sa compagne dans sa marche rapide vers la perfection idéale de la forme, il lui eût fallu accomplir consciemment les progrès que celle-ci avait faits d'une façon inconsciente. On peut, avec la musique pure, réaliser inconsciemment les combinaisons métriques les plus compliquées, mais du moment qu'il s'agit de faire cadrer avec ces combinaisons des paroles disposées de telle sorte qu'elles produisent ainsi le même effet que si elles étaient prononcées naturellement, c'est là un travail d'observation et d'analyse dont les métriciens anciens étaient complètement incapables; aussi les progrès toujours croissants de la musique eurent-ils pour conséquence naturelle la ruine de la quantité prosodique comme principe de versification.

179. Néanmoins, la quantité, disparue de la poésie, continua à exister comme devant dans le langage naturel, sous les formes variées et multiples dont nous avons parlé plus haut. Cette révolution artistique ne correspond à aucune révolution dans la nature du langage lui-même, elle provient uniquement des progrès de la musique qui poursuivirent leur cours d'une façon ininterrompue à travers tout le moyen âge, et qui ont abouti dans ces deux derniers siècles à cette superbe éclosion de chefs-d'œuvre qui ne sont pas une des moindres gloires de l'époque moderne. Par conséquent ce que M. Benlœw déplore comme une décadence de l'art, la chute de la quantité prosodique, est en réalité pour nous la preuve d'un progrès immense accompli par l'art. La musique se débar-

rasse de ses langes poétiques, elle rejette ces formes usées et surannées qui ne sont plus pour elle qu'une entrave au lieu d'être un secours, et elle voit s'ouvrir devant elle le champ illimité de la composition libre. Quant à la poésie, elle devient désormais un genre traditionnel qui n'a plus sa raison d'être naturelle, puisque les causes qui l'avaient fait naître n'existent plus, puisqu'aux époques savantes de la littérature grecque et latine, de même que de nos jours, elle n'est plus chantée comme dans le principe, puisque l'écriture est d'un usage journalier, et qu'on n'a plus besoin, pour se rappeler les paroles d'un discours, de les soumettre à un rythme déterminé d'avance.

Mais l'emploi séculaire de cette forme de langage (la poésie) lui a donné une consécration solennelle, sa cadence et ses tournures de phrase inusitées, ce je ne sais quoi d'apprêté et de soigné que l'on sent dans la suite des phrases, inspirent le respect et commandent l'attention. Cependant cette poésie, tout admirable qu'elle puisse être, n'a plus et ne peut plus avoir le caractère de spontanéité qu'elle possédait lors de sa naissance ; elle ne trouve plus le même écho parmi les masses, elle est étudiée, cherchée, savante, elle n'est plus populaire, et il est permis de dire que, si elle n'avait pas existé dans les temps primitifs de l'humanité, ou que si, ayant existé, l'écho n'en était pas arrivé jusqu'à nous, ce n'est pas notre siècle qui la créerait. La versification n'est plus aujourd'hui qu'un exercice de lettré, elle a sa raison dans le passé et non dans le présent, et la meilleure preuve qu'on puisse en donner est dans son impopularité.

180. Nous ne parlons ici que de la poésie littéraire, car notre époque, comme toutes celles qui l'ont précédée du reste, continue dans le domaine populaire le phénomène de production spontanée que nous avons observé dans l'enfance de la poésie. Il y a en effet, de nos jours, toute une classe de la population qui se trouve à peu près dans les mêmes conditions que les peuples enfants de l'âge héroïque, toute une classe qui ne sait ni lire ni écrire, ou qui le sachant, ne lit ni n'écrit. Cette classe éprouve naturellement les mêmes besoins intellectuels que les peuples primitifs, et les satisfait de la même façon. Aussi voit-on éclore constamment des poésies populaires qui peuvent faire sourire les lettrés, mais qui amusent et intéressent ceux qui les chantent; elles les amusent et inté-

ressent souvent d'autant plus qu'elles marquent plus de naïveté. Le philosophe ne doit pas se détourner avec dédain de ces balbutiements de la pensée humaine, qui reproduisent en pleine civilisation l'histoire de l'enfance de l'humanité; il doit plutôt y voir un phénomène intéressant, et une occasion précieuse pour observer le passé dans le présent.

181. La quantité abandonnée comme principe de versification n'implique, avons-nous dit, aucune révolution survenue dans la nature métrique d'une langue, mais témoigne seulement d'un immense progrès accompli par l'art musical qui s'est enfin affranchi des étroites entraves de l'antique prosodie. On s'est aperçu à un certain moment que la distinction entre la longue et la brève, dont l'une est exactement le double de l'autre, n'était qu'une imitation grossière de la nature et que, prise comme principe de composition musicale, elle n'engendrait que des rythmes d'une simplicité et d'une monotonie désespérantes.

Sans doute le sens et la valeur poétique des paroles pouvait contribuer à rehausser le prix de ces productions, mais la musique ne pouvait rester dans cet état enfantin, aussi en sortit-elle avec éclat en brisant les chaînes poétiques dont elle était chargée, et au lieu d'être la servante des paroles dont la quantité prosodique lui dictait jusque-là un rythme fixé d'avance et dont elle ne pouvait pas sortir, elle prétendit devenir maîtresse à son tour, et ne plus recevoir de lois que du génie créateur qui reproduit par les mouvements du rythme les agitations du cœur humain. Dès lors, les paroles durent se plier à tous les caprices de la musique, les syllabes durent prendre toutes les durées qu'il plut au compositeur de leur donner, et celui-ci, n'écoutant que les nécessités de sa mélodie, ne voulant pas sacrifier une seule note au bon effet de telle ou telle syllabe, s'habitua à composer pour le chant comme s'il s'agissait de musique instrumentale, sans paraître se douter que les productions de son génie doivent former avec celles du poète un tout harmonieux. De là ces violences inouies faites à la nature des syllabes dans les productions de la muse moderne. On ne sait s'il faut s'en prendre au compositeur ou au librettiste de cet état de chose déplorable, c'est peut-être à tous les deux. D'une part le compositeur a pour les paroles un dédain blâmable; dans l'orgueil légitime que lui inspire la noblesse de son art, il

est trop porté à méconnaître tout le relief que peuvent donner à une belle mélodie de beaux vers bien adaptés au rythme de la musique. Aussi, que les paroles marchent droit ou trébuchent, peu lui importe; confiant dans son génie, il compte qu'on ne lui imputera pas les maladresses du librettiste. Le librettiste, de son côté, est trop disposé à croire que toute parole peut s'adapter à tout rythme musical ; entretenu dans cette erreur par le musicien qui traite ses vers comme une matière malléable, il s'habitue à les écrire sans s'informer si la phrase mélodique que leur adaptera le musicien se rapprochera suffisamment du rythme qu'ils prendraient dans une bonne déclamation naturelle. C'est en effet là l'idéal d'un livret bien fait, mais pour y atteindre, il fallait entreprendre des études physiologiques, et fonder une théorie scientifique de la quantité réelle qui jusqu'à ce jour n'a été entreprise par personne.

182. On voit tout ce qu'il y avait de chimérique dans les tentatives faites à différentes époques par des érudits et des lettrés pour introduire dans les langues modernes la métrique d'Homère, d'Horace et de Virgile[1]. Pour que ces essais réus-

[1] Nous croyons intéressant de donner la liste de tous ceux qui ont tenté cette réforme. Cette liste est la suivante : Nicolas Denisot, 1515-1559 ; Jodelle, 1532-1573; Ronsard, 1524-1585 ; Jean-Antoine Baïf, 1532-1589, qui donna son nom à ces sortes de vers imités des Grecs et des Latins (vers baïfins); Blaise de Vigenère, 1529-1596 ; Passerat, 1534-1602 ; Nicolas Rapin, 1580-1608 ; Pasquier, 1529-1615 ; Desportes, 1546-1606; Scevole de Sainte-Marthe, 1536-1623; d'Urfé, 1568-1625 ; Th. Agrippa d'Aubigné, 1551-1630 ; Jean Godard, 1564-1630 ; Fabre d'Olivet ; Raoul Callier, dernière moitié du XVIe siècle ; Suzanne Callier, sa fille; Turgot, 1727-1781 ; Marc-Claude Butet, 1769-1825; Louis Napoléon roi de Hollande, 1778-1846, il publia en 1825-1826 un ouvrage en deux volumes intitulé: *Essai sur la versification.* Parmi les étrangers, nous citerons les Italiens Claudio Tolommei qui publia en 1539 ses *Versi e regole della poesia nuova,* et Josué Carducci *odi barbare.* Les Anglais William Webbe, *Treatise on the new Poetry or the Reformed Verse,* Thomas Campion, *Observations on the art of English Poesie* et Stanghurst qui publia une traduction de Virgile. En Allemagne Bodmer, 1608-1783, et Klopstock, 1724-1803, essayèrent en vain de bannir la rime de la poésie ; voir notamment de ce dernier une dissertation *sur l'imitation en allemand des mètres grecs* placée en tête du second volume de sa *Messiade* (éd. de 1755). C'est du reste en Allemagne que ces tentatives de restauration classique réussirent le mieux. L'hexamètre dactylique a conquis droit de cité dans la poésie allemande. Qu'il nous suffise de citer un chef-d'œuvre de Goethe : *Hermann et*

sissent, il eût fallu ramener la musique à son enfance, car cette forme n'avait de raison d'être que pour les vers destinés à être chantés. Pour les vers simplement récités, le besoin ne s'en faisait aucunement sentir; aussi tous les réformateurs qui ont agi dans ce sens se sont-ils heurtés contre l'indifférence et le dédain du public.

Ces tentatives, cependant, étaient raisonnables, il ne leur manquait que d'être bien comprises et bien dirigées. Certainement on doit déplorer le divorce qui existe aujourd'hui entre la poésie et la musique, mais pour y porter remède, il ne faut pas croire qu'il suffise de remettre les choses en l'état où elles étaient chez les anciens. La musique, alors, était enfantine, primitive et grossière, mais la poésie avait déjà atteint un degré de perfection qu'elle n'a guère dépassé depuis. La poésie avait emprunté ses formes extérieures, son enveloppe matérielle à la musique primitive qui l'accompagnait. Mais, depuis ce temps, la musique a fait des progrès merveilleux, et la poésie est restée stationnaire. Abandonnée par sa compagne, celle-ci fut dès lors récitée au lieu d'être chantée, et garda pendant des siècles la forme extérieure, l'empreinte matérielle qu'elle avait reçue de la musique primitive. Bientôt cette empreinte elle-même s'effaça, peu à peu ces lois de l'ancienne métrique n'ayant plus leur raison d'être, puisque les vers n'étaient plus chantés, tombèrent en désuétude, et la prosodie classique fut atteinte d'une décadence irrémédiable. Il est impossible de ramener l'humanité aux conditions artistiques dans lesquelles se trouvaient les anciens, et, le pût-on, que la chose ne serait pas à souhaiter, car au lieu d'être un progrès, le rétablissement de la quantité prosodique comme la comprenaient les Grecs serait pour l'art musical la plus profonde des déchéances. Mais ce que l'on peut tenter, c'est de faire accomplir scientifiquement à la forme poétique les progrès réalisés inconsciemment par la forme musicale, c'est d'observer la nature, et de conserver à chaque syllabe dans le chant artistique la valeur et la forme prosodique qu'elle aurait dans une déclamation bien faite. Une pareille entreprise suppose la connaissance

Dorothée composé en hexamètres; mais cette réforme n'est pas et ne pourra jamais devenir populaire chez les peuples modernes. Enfin, nous citerons en dernier lieu un ouvrage de M. Ducondut écrit sur la matière: *Essais sur la rythmique Française,* 1857.

préalable de la métrique naturelle du langage, afin que le nouveau code poétique ne contienne aucune loi qui ne soit empruntée à la nature. Je ne parle ici, bien entendu, que des vers destinés à être chantés, car pour les autres ils peuvent garder sans inconvénient leurs formes traditionnelles.

183. Nous avons déjà traité de la valeur rythmique et mélodique des syllabes, c'est-à-dire de leur intensité et de leur tonalité. Une grande partie des connaissances requises pour tenter la réforme dont nous parlions plus haut nous sont donc déjà acquises, et il ne nous reste plus, pour être complètement renseignés sur les qualités naturelles des syllabes, que de connaître leur durée. Cette étude extrêmement délicate ne pourra guère être qu'esquissée par nous dans cet ouvrage, car s'il nous fallait donner dans le détail les règles de la quantité française, et indiquer dans chaque mot la quantité naturelle de chaque syllabe, cela nous mènerait à intercaler dans notre ouvrage une *prosodie* en règle et un *thesaurus poeticus,* ce qui en détruirait toutes les proportions. Ici, comme dans toutes les autres régions de ce monde nouveau qui est celui de la métrique naturelle, nous sommes contraints de nous borner au rôle d'explorateurs, et de réserver pour une époque ultérieure une étude plus approfondie.

184. Lorsque nous rejetons au nom du rythme naturel la classification en longues et en brèves à laquelle les anciens ont soumis les syllabes de leurs langues, on peut nous objecter que la réalité de cette classification se trouve démontrée par la transformation des mots latins en mots romans en général, et en mots français en particulier. Dans cette transformation, en effet, les syllabes marquées comme longues par les anciens n'ont pas subi le même traitement que les syllabes marquées comme brèves. Ceci s'applique surtout à la syllabe accentuée, où les longues et les brèves ont été soumises à des transformations tout à fait distinctes.

Il est bien entendu que lorsque nous parlons de la quantité d'une syllabe, il ne s'agit que de la voyelle qu'elle contient, car les consonnes peuvent être considérées comme prononcées dans une portion de temps indivisible. Si, dans les syllabes en position, c'est-à-dire dans celles où la voyelle est suivie de deux consonnes, la durée de la syllabe est plus longue, c'est qu'il s'ajoute à la durée de la voyelle, non

point celle de la consonne, mais celle de la résonance buccale qui la suit. Quand on cherche la quantité d'une syllabe, c'est donc toujours celle de la voyelle qui est en question.

Or, les transformations des voyelles latines accentuées semblent confirmer, avons-nous dit, la classification en longues et en brèves faite par les anciens : *e* long, par exemple, se transforme en *ei* puis en *oi* français, et *e* bref en *ie*. Diez, dans sa grammaire des langues romanes, se base entièrement sur la quantité latine pour découvrir les lois phonétiques qui ont présidé à la formation des langues néo-latines. Ce principe est pour lui un guide sûr, et, surtout en ce qui concerne les voyelles accentuées, on ne peut lui opposer que de rares exceptions. Avons-nous donc tort de dire que la division des syllabes en longues et en brèves ne reproduit que d'une façon grossière et imparfaite la réalité du langage? Nous pourrions répondre qu'à l'époque où se sont opérées les transformations phonétiques dont nous venons de parler, il n'y avait plus entre les voyelles accentuées aucune différence de quantité, mais seulement une différence de timbre. Toutes les syllabes accentuées étaient devenues, par la force de l'accent, uniformément longues, et on avait affaire en réalité non à des voyelles de quantités différentes, mais à des voyelles différentes.

Ce fait, démontré d'abord par M. A. Darmesteter dans ses conférences à l'Ecole des hautes études, a rallié depuis les suffrages de tous les romanistes, et est aujourd'hui acquis à la science.

185. On peut encore nous objecter que, si les timbres des voyelles accentuées étaient devenus différents, cela tenait uniquement à la longueur ou à la brièveté primitive de ces voyelles. Ce fait est indéniable, mais ne prouve nullement qu'il n'y ait pas dans la nature plus de deux variétés de quantités prosodiques; il prouve seulement qu'il y a pour le timbre de certaines voyelles un minimum de durée en deçà duquel il est altéré et transformé. Augmenter ce minimum, prolonger la durée de la voyelle, ne change rien à son timbre et laisse sa nature phonétique intacte ; c'est pourquoi toutes les variétés de longues comportent pour une voyelle un seul et même timbre. Mais si l'on accorde à la voyelle une durée inférieure à celle de la plus courte des longues, son timbre s'altère soudain, il devient plus ténu, plus grêle, il perd un

grand nombre de ses harmoniques, et la voyelle devient une brève. Le timbre des brèves n'est émis et perçu que d'une façon imparfaite, il est étouffé presque aussitôt que formé, il n'arrive pas à son développement complet ; le timbre des longues, au contraire, ne laisse rien à désirer, et la durée prolongée de la syllabe n'ajoute rien à sa perfection. Lorsque plus tard, par la force de l'accent, toutes les brèves accentuées sont devenues longues, elles ont conservé, en qualité de longues, le timbre qu'elles avaient comme brèves, avec cette différence que celui-ci est devenu plus parfait et plus sonore. Il est bien évident qu'un timbre prononcé dans un court espace de temps pourra *a fortiori* être émis sans s'altérer dans un temps plus long, tandis que le timbre auquel une certaine durée est nécessaire ne pourra que s'altérer si on lui consacre une durée moindre.

186. Il résulte de ce qui précède, que les anciens, dans leur classification des syllabes en longues et en brèves, ont été influencés non par la durée réelle de ces syllabes, mais par le timbre de leurs voyelles. Ils ont fait une classification de voyelles, croyant faire une classification de quantités syllabiques. Ce fait est intéressant, quand ce ne serait que pour prouver que la quantité des anciens n'était pas arbitraire, qu'elle reposait sur une certaine observation de la nature. Seulement, ils se méprirent sur la portée de cette observation, et sur la durée relative qu'il fallait accorder à la longue vis-à-vis de la brève. Cette durée fixée au double était arbitraire, mais d'un arbitraire naturel, parce que c'est l'idée la plus simple qui devait se présenter à des intelligences primitives.

En outre, il ressort pour nous de cette explication une observation précieuse, c'est que les voyelles se classent à la première audition, et sans qu'il soit besoin d'avoir recours à une expérimentation scientifique, en deux grandes catégories bien tranchées : 1° les voyelles dont l'émission exige un minimum de durée, 2° celles qui ne connaissent d'autre minimum que le minimum de durée prosodique possible. Nous pourrons conserver pour désigner ces deux grandes catégories les noms de *longues* et de *brèves,* puisqu'ils sont consacrés, et puisque, grâce à nos explications dernières, il n'y a plus d'équivoque possible sur leur signification.

187. Il reste à déterminer quel est le minimum de durée métrique nécessaire à l'émission d'une longue. Des expériences faites par nous sur un certain nombre de phrases parlées, il semble résulter que ce minimum est la durée de 3 atomes. Cette durée, il est vrai, est variable suivant les individus, mais elle est fixe pour chacun. Prise d'une façon absolue, elle ne peut donc être qu'une moyenne. Toutes les durées inférieures devront être considérées comme brèves ; en réalité, il n'y en a que deux : l'atome et sa duplication. Les durées de 3, 4, 5, etc. atomes seront réputées comme longues.

188. La quantité est donc bien une qualité de la langue parlée. Comprise comme le faisaient les Grecs, et donnant naissance à la classification des syllabes en longues et en brèves, elle répondait à une sensation réelle en vertu de laquelle même une oreille peu exercée pouvait distinguer à première audition la longue de la brève. Il en est encore de même dans la langue française de nos jours ; le timbre des longues se distingue très nettement de celui des brèves. Si l'attention de personne ne s'est portée sur cet ordre de phénomènes, ainsi que cela avait lieu dans les langues anciennes, c'est que la distinction entre les longues et les brèves n'a plus aucun but artistique, la quantité ayant été abandonnée comme principe de versification ; mais il n'y a aucune raison pour supposer qu'il n'y ait pas une seule langue au monde où cette distinction soit aussi marquée qu'en grec ou en latin.

Sans doute, dans les langues anciennes, la quantité étant reçue de toute antiquité comme principe de versification, il y avait, pour chaque syllabe, dans chaque mot, une tradition établie qui coupait court à toute espèce d'hésitation, tandis que dans les langues où la quantité est demeurée dans le domaine purement naturel et n'a pas encore été mise en œuvre comme matière artistique, il y a, pour les différentes syllabes des mots, des divergences qui se manifestent de province à province, de ville à ville, et même, souvent dans la même ville, d'individu à individu. Les mêmes divergences devaient évidemment exister chez les anciens, mais la tradition classique les faisait rentrer dans l'ombre, et s'imposait comme une loi respectée, sinon observée par tous. Cette tradition classique n'existant pas chez nous, il en résulte que, si l'on voulait

fonder un système poétique basé sur la quantité, les tendances les plus diverses se feraient jour dans les premiers temps, et ce ne serait qu'après une période très longue de tâtonnements et d'essais, que, des sensations individuelles, se dégagerait un usage général, une tradition, une loi prosodique, en un mot la convention nécessaire à l'existence de tout art.

On voit par là de quelle façon il faut comprendre ce que nous avons dit plus haut au sujet de la quantité telle qu'elle était comprise par les Grecs. C'était une convention, avons-nous dit, mais cette convention reposait sur une tradition qui elle-même n'était pas autre chose qu'une somme de sensations particulières généralisées. La convention une fois établie, les divergences individuelles peuvent se donner libre carrière, elles peuvent s'accentuer toujours de plus en plus, on n'en tient plus compte une fois qu'il s'agit de créer une œuvre poétique. On s'habitue petit à petit à consulter non son oreille, mais la tradition ; la langue parlée, poursuivant la marche de ses transformations, en arrive nécessairement, au bout d'une certaine période, à avoir un système de quantité tout à fait différent, sinon diamétralement opposé à celui qui est employé en poésie.

C'est ainsi que la langue poétique, dont les éléments avaient été dans le principe empruntés à la nature, c'est-à-dire à la langue vivante, devient peu à peu une langue morte. De moins en moins comprise par la foule qui cependant lui avait donné naissance, elle devient l'apanage des lettrés. Ceux-ci eux-mêmes, obligés par les besoins de la vie quotidienne de parler le langage vulgaire, sont constamment influencés par les tendances néologiques qui en résultent pour eux. Aussi n'est-ce qu'à grand renfort de règles et d'exemples appris par cœur qu'ils parviennent à connaître la quantité traditionnelle ; la poésie n'est plus chantée par eux, elle n'est même plus récitée, ou elle l'est mal ; ce n'est pas à leur oreille que les lettrés s'en rapportent pour connaître la quantité d'une syllabe, mais uniquement à la mémoire des yeux. S'ils consultaient leur oreille, ils commettraient journellement les plus lourdes fautes ; aussi s'en rendent-ils bien compte et ne consultent-ils que la tradition écrite.

189. Un tel état de choses est tout à fait contre nature, et ne peut être de longue durée. Il est absolument anormal, en effet, qu'en matière d'harmonie on s'en rapporte plutôt à ses

yeux qu'à son oreille, et il est étrange de voir plusieurs générations d'hommes de talent se tromper à ce point sur la nature de leurs sensations, qu'ils prennent pour un phénomène auditif ce qui n'est qu'un phénomène visuel. Comment, en effet, se rendraient-ils compte de l'harmonie d'un vers, si, influencés à leur insu par le langage vulgaire, ils enfreignent dans leur prononciation toutes les règles de la quantité traditionnelle. Et cependant, tout en prononçant longues les brèves et brèves les longues, ils ne se trompent pas sur la valeur théorique de chacune d'elles, et croient sincèrement les avoir prononcées comme elles doivent l'être. Il en résulte pour eux la perte absolue du sens de la quantité, et pour la poésie, un détournement complet de son but primitif. D'abord chantée, elle devient plus tard lue ; faite à l'origine pour plaire à l'oreille, c'est aux exigences des yeux qu'elle doit bientôt satisfaire.

Tant qu'il y eut des écoles pour perpétuer la tradition classique, cet état de choses artificiel se maintint non sans peine ; chaque jour, en effet, l'influence de la langue vulgaire devenait plus sensible, et laissait dans les œuvres des poètes des traces indiscutables, flétries par les grammairiens du nom de *fautes de quantité*.

La *faute de quantité* n'est à vrai dire qu'une réaction de la nature contre la convention.

Bientôt la tradition devenant de plus en plus faible, et les écoles disparaissant sous le flot montant de la barbarie, les *fautes de quantité* se multiplièrent à tel point, que l'on put considérer l'antique convention poétique comme morte. C'est alors que la quantité étant retombée dans le chaos des divergences particulières, et qu'une nouvelle tradition ne parvenant pas à se former, par suite des progrès faits par la musique dans son évolution séparée, on eut recours à un nouveau principe de versification que l'on trouva dans l'alternance des temps forts et des temps faibles, abstraction faite de la quantité des syllabes.

190. La quantité ne peut être prise comme principe de formation métrique qu'à la condition d'être immuable, et on ne peut la rendre immuable sans exclure de l'art une masse énorme de combinaisons métriques existant dans le langage naturel. Fixer d'une façon immuable la valeur de la brève à un temps et celle de la longue à deux temps, comme le firent

les Grecs, et faire de cette quantité le principe et la base même de toutes les formations métriques, c'est restreindre l'art aux formes les plus simples, les plus élémentaires de la métrique naturelle. En réalité, la quantité n'est pas fixe, puisqu'il y a, comme nous l'avons vu, des longues et des brèves de différentes durées ; elle ne peut donc pas servir de principe dans une formation métrique. Bien loin d'être un principe, elle n'est qu'un résultat de causes diverses, un phénomène subalterne dépendant uniquement de la nature et de la forme du pied dont la syllabe fait partie, ainsi que du plus ou moins grand nombre d'accents exprimés ou syncopés dans ce pied.

On peut donc dire que la quantité des syllabes dépend complètement de circonstances fortuites ; toute syllabe d'un mot est, il est vrai, longue ou brève de nature, mais comme on a le choix pour les longues et les brèves entre différentes durées, on est uniquement déterminé dans ce choix par les nécessités du mètre, qui lui, à son tour, dépend de la nature du sentiment exprimé. Bien souvent même, la distinction naturelle entre les longues et les brèves s'efface devant les nécessités expressives du rythme ; le timbre des voyelles se trouve profondément altéré, et l'on voit des périodes où toutes les syllabes sont uniformément traitées comme longues ou comme brèves, sans tenir compte du timbre habituel de chacune d'elles.

191. A vrai dire, la quantité naturelle de chaque syllabe ne se manifeste guère que sous forme de tendances générales, c'est une moyenne qui se dégage de l'usage journalier, une manière d'être plus habituelle de la syllabe, un état normal qui contribue à donner au mot sa figure la plus généralement reconnue. Mais les *fautes de quantité* sont fréquentes dans le langage naturel, elles sont même en si grand nombre, qu'elles ne laissent jamais à la quantité naturelle le temps de devenir une règle, et qu'elles la laissent toujours à l'état de tendance précaire et changeante. Cette règle ne pourrait s'établir que s'il intervenait une tradition poétique. En dehors de celle-ci, on ne peut constater que des sensations particulières susceptibles d'être révoquées en doute par des personnes invoquant un autre usage, et de faire place elles-mêmes le lendemain à des sensations contraires.

Le langage est ainsi dans un état d'instabilité constant ; il

n'est pas de brève qui ne puisse dans tel ou tel cas être employée comme longue, de même il n'est pas de longue qui, par suite de tel ou tel hasard métrique, ne puisse être violemment abrégée au détriment de son timbre naturel. Bien loin d'être identique aujourd'hui à ce qu'il était hier et à ce qu'il sera demain, le langage n'est même pas identique à lui-même, à une même époque et dans une même bouche. Il obéit à une foule d'influences contradictoires, il reçoit la forme que lui imposent les nécessités du moment. Le même mot nous apparaît prononcé de mille manières diverses, sans qu'aucune d'elles puisse être considérée comme plus définitive que les autres ; il ne faut donc pas s'étonner si les mots d'une langue, ainsi tourmentés par l'usage journalier, en sont violemment atteints dans leur nature, et se transforment dans l'espace de quelques siècles.

192. Est-il utile néanmoins de rechercher quelle est la quantité naturelle des syllabes, c'est-à-dire quelle est leur quantité la plus habituelle, leur quantité normale? Sans aucun doute, non seulement cette quantité normale est très appréciable, et peut par conséquent se fixer facilement d'une façon individuelle en attendant qu'il s'établisse une tradition générale, mais toute infraction à cette quantité produit sur l'oreille un effet contraire à l'esthétique. L'oreille est désagréablement affectée d'entendre altérer le timbre des voyelles, conséquence nécessaire de toute faute de quantité ; si elle a conscience de cette altération, c'est qu'elle a le sentiment de la quantité naturelle. Au contraire, lorsque la nature de chaque syllabe concorde exactement avec le cadre métrique dans lequel elle entre, il en résulte pour la phrase une beauté toute particulière, un charme absolument indépendant de la nature de la pensée exprimée, et qui résulte uniquement de la pureté de la forme.

193. L'observation de la quantité naturelle peut donc devenir un puissant élément de beauté artistique, elle fait apparaître chaque mot dans sa forme la plus naturelle, la plus reconnaissable, la plus pleine, la plus conforme au bon usage, et grâce à elle on pourrait avoir, en regard de la composition musicale, *une véritable composition poétique* qui emprunterait ses formes à la métrique naturelle, sans lui sacrifier, comme on le fait aujourd'hui, la matière

parlée, c'est-à-dire les syllabes composées de voyelles et de consonnes.

194. Comment reconnaître la quantité naturelle d'une syllabe? Comment, à travers toutes les modifications qu'elle peut subir dans la pratique courante de la langue parlée, saisir tel ou tel des états successifs par lesquels elle passe, et dire que celui-là représente sa quantité normale? Il nous semble qu'il suffit pour cela d'isoler le mot de toute influence métrique particulière, de le prononcer abstraction faite de tout sentiment qui serait propre à lui faire subir quelque modification, de l'énoncer, en un mot, purement et simplement. De la sorte on fait entendre le mot pour lui-même, et non en vue d'un effet métrique à produire, et l'on a toutes les chances possibles pour que, prononcée de la sorte, chacune de ses syllabes, soigneusement articulée, prenne naturellement la quantité normale. Sans être obligé d'avoir recours à un instrument de précision, on jugera très facilement à la simple audition si l'on a affaire à une longue ou à une brève. Pour s'en rendre compte, il suffit de faire attention au timbre de la voyelle, qui est riche et sonore dans la longue, grêle et ténu dans la brève.

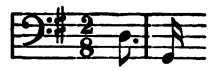
195. En dehors des syllabes qui sont longues parce qu'elles renferment une voyelle longue, il en est d'autres qui, tout en renfermant une voyelle brève, sont longues par position, c'est-à-dire parce qu'elles sont suivies d'une double consonne. Comme en effet, à la durée de la voyelle brève vient s'ajouter celle qui est nécessaire pour l'articulation de la première des deux consonnes suivantes, il s'ensuit que l'on a plus qu'une brève, c'est-à-dire une longue. Les Grecs et les Latins l'avaient ainsi compris, et traitaient comme longue toute voyelle suivie de deux consonnes, lors même qu'elle était brève en réalité ; cette quantité ne devait pas s'entendre de la voyelle, mais seulement de la syllabe composée de deux articulations. De même dans la langue française, on peut dire que toute syllabe dans laquelle se trouve une voyelle suivie de deux consonnes est régulièrement longue ; c'est seulement à cette condition que chacune des articulations dont elle se compose peut ressortir nettement. Cependant, que d'exceptions à cette règle ne rencontre-t-on pas dans la pratique? Il arrive souvent que l'on écourte la voyelle au point de réduire sa

durée à celle de l'atome, et alors, l'articulation de la consonne durant elle-même un atome, on a comme durée totale deux atomes, c'est-à-dire une brève. Il est vrai que cette prononciation serrée donne à la syllabe un son dur et désagréable, en ramassant dans un petit espace de temps la prononciation de plusieurs consonnes, et en restreignant à son minimum la durée consacrée au son timbré de la voyelle. Mais ce sont là des considérations d'esthétique auxquelles on ne s'arrête pas dans la pratique journalière du langage.

196. On doit bien se garder, pour décider si, oui ou non, une voyelle est longue par sa position, de s'en rapporter à l'orthographe. Ce *criterium,* qui pouvait suffire au latin dont l'orthographe était phonétique, serait tout à fait dérisoire appliqué à la langue française, qui est surchargée dans l'écriture de tant de lettres archaïques ou étymologiques absentes de la prononciation, Combien de consonnes redoublées sont prononcées comme simples ! Combien d'autres ne sont plus prononcées ou ne l'ont même jamais été ! Les voyelles nasales ne sont-elles pas désignées au moyen des consonnes *n* ou *m* qui ont disparu de la prononciation ! Je n'insiste pas sur ce fait qui ne sera contesté par aucun philologue, mais j'ai cru qu'il n'était pas inutile de le signaler, parce qu'un trop grand nombre de personnes sont disposées, lorsqu'il s'agit d'apprécier la prononciation des mots français, à s'en rapporter plutôt au témoignage des yeux qu'à celui de l'oreille. La règle des voyelles longues par position, si simple chez les Grecs et les Latins, puisqu'il suffisait de la formuler, se complique donc chez nous singulièrement par suite de l'absence du *criterium* orthographique ; il en résulte qu'il ne suffit pas de dire qu'une voyelle est longue lorsqu'elle est suivie de deux consonnes, mais qu'il faut encore déterminer quelles voyelles sont suivies de deux consonnes.

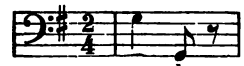
197. Les voyelles longues par position devront donc être déterminées par le menu, tout aussi bien que les voyelles brèves ou longues par nature. Vu l'état élastique de notre orthographe, et l'absence complète de tout précédent, ce travail demandera à celui qui voudra l'entreprendre une sagacité et une justesse d'oreille remarquables, un esprit dégagé de toute espèce de préjugés orthographiques ou étymologiques, enfin, une patience à toute épreuve. Nous espérons

que quelqu'un de ces travailleurs courageux pour lesquels la difficulté de la tâche est un attrait de plus, se laissera séduire par la gloire de traiter le premier un sujet si vaste. La langue française, en effet, n'a encore été dotée d'aucune véritable prosodie, ni d'aucun dictionnaire dans lequel la quantité naturelle de chaque syllabe se trouverait indiquée. Seul M. Sachs, dans un dictionnaire français-allemand, a fait un effort louable dans ce sens, mais aucun lexicographe ne s'est encore proposé cette tâche d'une façon spéciale. On a fait à un grand nombre de patois l'honneur d'une notation scientifique, il serait étrange que l'on montrât moins de zèle pour la langue française elle-même, dont la prosodie naturelle a été si peu étudiée jusqu'à ce jour, que beaucoup de lettrés et même d'érudits lui refusent encore l'honneur de posséder une quantité.

198. Nous allons montrer par un exemple comment la quantité d'une syllabe peut se modifier suivant le sentiment, par conséquent suivant le mètre avec lequel elle est prononcée. Prenons le fameux *sans dot* de l'*Avare* de Molière. Simplement énoncé, il nous donnera un trochée avec le temps fort sur la brève ⏑ :

sans dot.

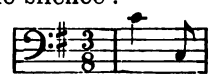
On remarquera que la longue n'est pas dans ce cas le double, mais le triple de la brève. Si, au lieu d'énoncer ce mot d'une façon rapide, on le prononce d'un ton calme et posé, on prendra le pied octasème au lieu du pied tétrasème, et dans ce cas, comme précédemment, le temps fort sera placé sur la brève, mais celle-ci durera exactement la moitié de la longue, la somme de quatre brèves se trouvant complétée par un silence. Ce silence venant s'ajouter à la brève de *dot* lui donne en réalité la valeur métrique d'une longue, de sorte que nous avons là une syllabe phonétiquement brève et métriquement longue. Toute la durée d'un silence appartient en effet métriquement à la syllabe qui le précède, et lorsque la syllabe ne remplit pas cette durée, l'effet métrique n'en est pas moins produit. C'est ce qui arrive pour tous les instruments de musique à percussion, et notamment pour le piano. Les

sons n'y sont point continus, ils ne retentissent qu'au moment où on les frappe ; chaque coup est par conséquent suivi d'un silence. Néanmoins, si ces instruments produisent une impression moins agréable que ceux dans lesquels le son est continu, l'effet métrique est le même.

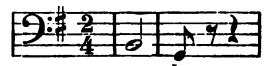
199. En prononçant avec plus d'énergie, le temps fort sera placé sur la première syllabe et nous aurons une césure molle dans un pied octasème :

sans dot.

La quantité relative des syllabes sera la même que précédemment.

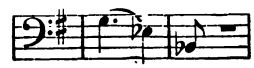
Mise en mesure hexasème, la même prononciation du même mot exprimera une énergie encore plus grande, et la brève n'y sera plus suivie de silence :



sans dot.

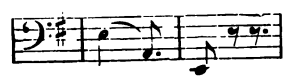
Avec une force encore croissante, le même mot nous donnera une césure semi-dure :

sans dot.

Dans ce cas, la longue a toute la durée d'un pied octasème, et la brève est suivie d'un silence de trois temps.

Si, au lieu d'employer le pied octasème, j'emploie le pied décasème, l'énergie sera encore renforcée :

sans dot

Ici, pour rendre la mesure décasème sensible, en exprimant le temps sous-fort du pied, la syllabe *sans* s'est diphtonguée. Elle n'en demeure pas moins une seule et même syllabe dont la durée est de dix atomes.

Le même fait se présentera si nous prononçons les mêmes mots en amplification heptasème :

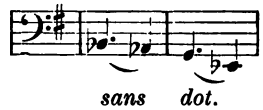


sans dot.

La longue diphtonguée a alors une durée de sept atomes.

En amplification ennéasème, nous aurons :

Dans ce cas, la longue a une durée de neuf atomes.

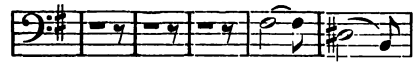
La brève elle-même, que nous voyons ici suivie d'un long silence, pourrait remplir toute la durée du second pied qui lui appartient métriquement :

Dans ce cas, la brève également subit l'influence toute-puissante de l'expression traduite par le mètre, elle s'allonge et se diphtongue, et il en résulte pour la phrase un caractère tout particulier d'insistance obstinée. Ce fait est intéressant, ne serait-ce que pour prouver que les fautes de quantité elles-mêmes, lorsqu'elles sont faites en connaissance de cause dans un but déterminé, peuvent contribuer à augmenter l'expression d'une phrase. Le mot *dot,* prononcé habituellement bref, prend, par suite de son allongement, un relief tout particulier et ne peut manquer de frapper vivement l'attention.

Nous sommes loin d'avoir épuisé toutes les manières de dire ce mot célèbre du grand comique, nous n'avons même donné que les façons les plus simples de le prononcer, ne voulant pas, à propos de la quantité, présenter au lecteur des complications de mesure dont le commentaire nous aurait entraînés en dehors du sujet qui nous occupe spécialement dans ce chapitre. Il nous suffit d'avoir montré à ce propos toutes les variations que peut subir dans les mêmes mots la quantité des syllabes, sous l'action expressive de la métrique.

200. On se gardera donc de croire que nous avons donné, dans les exemples cités plus haut, les façons les plus vivantes et partant les plus compliquées de dire le mot *sans dot.* Dans les cas que nous avons exposés, la déclamation est simple, et la durée de la période se borne à la durée des syllabes exprimées, c'est-à-dire qu'il n'y a pas d'ellipse métrique. Avant l'attaque de la première syllabe, l'oreille n'éprouve la

sensation d'aucune durée antérieurement écoulée, et après qu'on a fait entendre la dernière, elle ne conçoit non plus aucune durée passée sous silence. Il n'en est pas ainsi dans la scène de l'*Avare* auquel ce mot est emprunté. Pendant que Valère parle, Harpagon ne l'écoute qu'avec impatience, il agite désespérément ses deux bras, avec lesquels il bat la mesure d'une phrase annoncée dans son esprit, puis, tout-à-coup, il éclate, et fait entendre l'accent culminant de cette phrase implicite, *sans dot!*

Nous allons faire comprendre ce que nous venons de dire par un exemple pris sur nature dans la déclamation de la scène elle-même.



10 ($II_5 I_3 I_3 V_5 I_3$)

L'amplification étant décasème, cela met la phrase dans le ton de *mi* ♭. Cependant, la partie prononcée de la période est marquée par un accent pentasème amplifié par 10, il en résulte que le segment engendré par cet accent est déclamé dans le ton de *si*. Ce ton de *si* exprimé est perçu par l'oreille comme subordonné au ton de *mi* ♭ sous-entendu. Les trois pieds en silence sont marqués par un geste trois fois répété et pourraient être remplis par une mélodie dans le ton de *mi* ♭ qui préparerait et ferait mieux comprendre l'expression de *sans dot!* C'est comme si Harpagon disait: *Mais, mon cher ami! sans dot !*

Pour bien se rendre compte de l'effet produit par cette période, il faut se mettre au point de vue d'une personne dont le ton naturel est *sol,* et supposer que le corps du morceau auquel appartient la phrase déclamée est en *sol.* Les personnes dont le ton naturel ne serait pas le même devront transposer cette phrase afin de pouvoir la déclamer naturellement.

201. Nous avons donné ces exemples afin de faire bien comprendre quelle est la puissance du mètre inspiré par le sentiment, et de rendre sensible pour tout le monde combien la quantité prosodique de chaque syllabe est d'une importance

subordonnée et secondaire, combien elle se plie en servante fidèle à toutes les exigences de la période métrique, c'est-à-dire du sentiment qui la dicte.

202. Nous croyons avoir démontré, non seulement par la série d'exemples qui précède, mais encore par toute l'exposition de notre théorie sur l'intensité et sur la quantité, que la forme matérielle des mots, c'est-à-dire le nombre des syllabes dont ils se composent, et la nature des voyelles et des consonnes qui forment chaque syllabe, n'ont aucune influence sur le mètre adopté pour le pied par la voix de l'homme qui parle. Le choix de ce mètre est entièrement subordonné au mouvement passionnel dont est animé cet homme. Quant aux mots que le hasard de l'improvisation suggère à son esprit pour préciser l'objet vers lequel tend ce mouvement, ils ne font pas le mètre ; bien au contraire, ils s'y soumettent. Le mètre est l'expression la plus spontanée et la plus directe de la passion, les mots ne font qu'en préciser l'objet, ils n'ont par eux-mêmes aucun mètre déterminé, et sont aptes à entrer plus ou moins facilement dans tous les mètres possibles. Chaque mot pris d'une façon abstraite a certaines aptitudes rythmiques que l'on ne peut pas contrarier sans altérer sa forme matérielle. C'est ce que l'on fait lorsqu'on change une brève en longue, et surtout une longue en brève. Mais ce rythme en puissance contenu dans le mot pris en lui-même, en dehors de toute phrase parlée, au moment où il deviendra un rythme réel, pourra aussi bien contribuer à former un pied trisème qu'un pied heptasème, tétrasème, pentasème ou ennéasème. Lorsque je dis que tel mot forme un *iambe,* je ne fais que désigner le rythme *potentiel* de ce mot, sans rien préjuger sur la nature du pied qu'il formera dans la réalité. C'est-à-dire que si le mot se compose d'une brève et d'une longue, cette brève et cette longue pourront, sans dénaturer la nature matérielle du mot, prendre l'une par rapport à l'autre un certain nombre de durées métriques différentes, sans dépasser toutefois les limites au delà desquelles la longue deviendrait brève, et la brève longue (voir § 185, 186 et 187).

203. Il y a donc en réalité deux espèces de rythmes : 1° Le rythme précis et déterminé qui s'adapte à un mètre donné ; 2° Le rythme potentiel, le rythme en *devenir* qui résulte de la forme matérielle d'un mot, qui n'entre dans aucun mètre

déterminé et qui peut convenir à tous. A partir du moment où le mot est prononcé dans une phrase du langage, son rythme cesse d'être potentiel pour devenir réel en s'adaptant à un mètre déterminé ; mais tant qu'il n'est qu'écrit, tant qu'il n'a pas passé par la bouche qui en fait une réalité vivante, nous ne savons rien sur son mètre, rien sur la notation musicale qui lui convient. C'est pourquoi nous avons dit § 176, 179, 181 et 188, que les règles de la versification ne nous renseignent pas sur la métrique du langage. La notation poétique est loin d'être une notation musicale, et la notation musicale elle-même, en bien des circonstances, est presque aussi insuffisante au point de vue scientifique que la notation poétique (voir § 28, 69, 136).

Nous allons voir ce que devient le rythme potentiel des mots, lorsqu'il s'adapte à tel ou tel mètre déterminé, et se transforme en rythme réel. Nous étudierons les rythmes de deux et trois syllabes, le rythme d'une syllabe n'ayant pas besoin d'être étudié par suite de sa simplicité même, puisqu'il embrasse en tout cas la totalité du pied métrique dans lequel il entre. Quant au rythme de quatre syllabes ou *procéleusmatique,* il est plus rare dans le langage, sinon dans la musique. Il en est de même pour le rythme de cinq syllabes. En général, tout rythme qui embrasse un plus grand nombre de syllabes contribue à former non un pied, mais plusieurs pieds. C'est ce qui arrive dans la plupart des cas pour les rythmes de quatre syllabes et de cinq syllabes eux-mêmes. Ces rhytmes ne peuvent former un seul pied, qu'à la condition d'être composés de quatre brèves ou de cinq brèves.

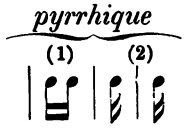
A. Rythmes dissyllabiques.

204. Les rythmes *dissyllabiques* se réduisent à quatre, à savoir : le *pyrrhique,* le *spondée,* le *trochée* et l'*iambe*. Les places différentes que peut occuper l'accent fort dans chacune de ces formes les met au nombre de huit :

pyrrhique		*spondée*		*trochée*		*iambe*	
⏑⏑	⏑⏑	⏑–	–⏑	⏑⏑	–⏑	⏑–	⏑⏑
(1)	(2)	(3)	(4)	(5)	(6)	(7)	(8)

Si j'adopte le pied disème, ces formes subiront nécessairement une altération violente. Le pied disème est celui que l'on emploie dans le discours le plus négligé, celui qui contribue le plus à aplatir la forme des mots, il est absolument

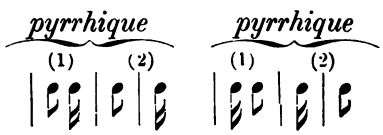
dépourvu de toute prétention esthétique et fort en usage dans la lecture ou la récitation rapide et sans expression. En mètre disème, seul parmi ces huit formes de rythme potentiel, le *pyrrhique* est possible.



Toutes les autres formes seraient altérées et l'on ne pourrait les faire entrer dans le cadre métrique qu'à la condition de fausser la quantité. La longue se verrait transformer en brève.

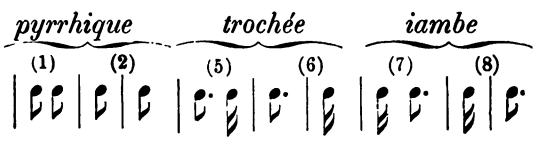
205. Si nous adoptons le pied trisème, certaines formes seront encore violemment altérées, et ne pourront être employées sans faute de quantité. Ce mètre, bien que rapide, n'est pas négligé, mais il est surtout vif et animé. Il ne convient pas au discours dépourvu d'expression.

Le mètre trisème nous donnera pour le rythme dissyllabique, les formes suivantes :



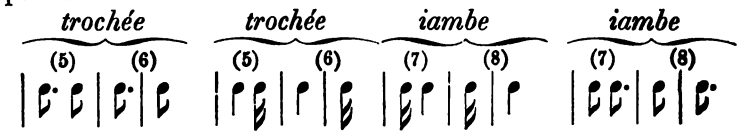
Les deux premières peuvent s'assimiler à deux trochées et les dernières à deux iambes dans lesquels la longue est altérée et transformée en brève. En mètre hexasème, ces formes deviennent le trochée et l'iambe véritables, tels qu'ils étaient employés chez les Grecs.

206. En mètre tétrasème, le pyrrhique subsiste toujours ; quant aux autres formes, excepté le spondée, elles ne subissent aucune altération. Le pied tétrasème convient déjà au discours soutenu.



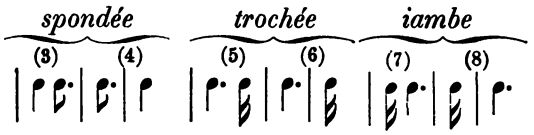
Pour trouver le spondée des Grecs, il faut avoir recours au pied octasème employé dans le discours calme et soigné.

207. En mètre pentasème, le *pyrrhique* cesse d'être possible.



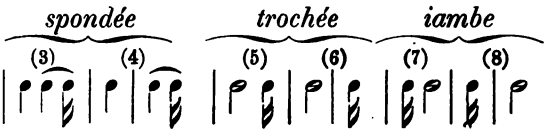
Le pied pentasème comporte un certain degré de passion ; il offre un caractère de gravité solennelle. Chez les Grecs, il servait surtout à l'expression des sentiments religieux.

208. Le pied heptasème peut nous donner les formes suivantes :



Ce pied sert à exprimer les passions les plus violentes, il fut assez fréquemment employé par les Grecs.

209. Le pied ennéasème exprime une passion moins ardente que le pied heptasème, et presque aussi grave que le pied pentasème. Il peut nous donner les rythmes dissyllabiques suivants :



B. Rythmes trissyllabiques.

210. Les rythmes *trissyllabiques* sont au nombre de 8, ce sont: le *tribraque* (⏑⏑⏑), la *molesse* (– – –), le *dactyle* (– ⏑⏑), l'*anapeste* (⏑⏑ –), l'*amphibraque* (⏑ – ⏑), le *bacchius* (⏑ – –), le *crétique* (– ⏑ –) et le *palimbacchique* (– – ⏑).

(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8)
⏑⏑⏑, – – –, – ⏑⏑, ⏑ – ⏑, ⏑⏑ –, ⏑ – –, – ⏑ –, – – ⏑

Le lecteur pourra se rendre compte lui-même des différentes formes qui peuvent être engendrées par suite des différentes positions du temps fort ; il a pu en juger par le tableau que nous avons donné des rythmes *dissyllabiques*. Pour le cas pré-

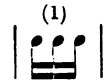
sent, nous nous abstiendrons de les énumérer afin de ne pas allonger inutilement notre tableau, qui embrasserait 24 formes. Nous nous contenterons de donner les huit formes prosodiques générales, et nous supposerons dans notre notation que le temps fort est placé sur la première syllabe.

211. Des huit formes trissyllabiques, aucune ne peut entrer dans le mètre disème.

212. Le pied trisème ne comporte que le *tribraque*. Les autres formes ne pourraient y entrer qu'en s'altérant.

tribraque

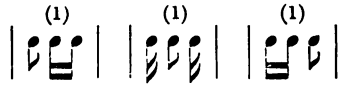
(1)



213. Le pied tétrasème ne comporte que le *tribraque* sous l'aspect d'un *dactyle,* d'un *amphibraque* ou d'un *anapeste* avec longue altérée.

tribraques

dactyle	*amphibraque*	*anapeste*
(1)	(1)	(1)

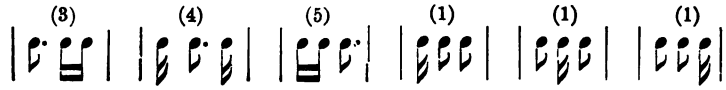


Pour avoir le véritable *dactyle, amphibraque* ou *anapeste* des anciens, il faut transposer les formes précédentes en pied octasème.

214. Le pied pentasème comporte le *dactyle,* l'*amphibraque,* l'*anapeste,* et le *tribraque* sous l'aspect du *bacchius,* du *crétique* ou du *palimbacchique*, avec longues altérées.

tribraques

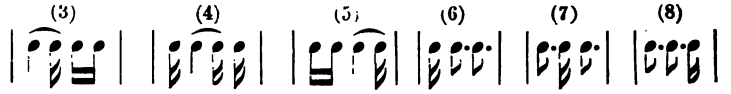
dactyle	*amphibraque*	*anapeste*	*bacchius*	*crétique*	*palimbacchique*
(3)	(4)	(5)	(1)	(1)	(1)



Les trois dernières formes transcrites en pied décasème donneraient le *bacchius,* le *crétique* et le *palimbacchique* des anciens.

215. Le pied heptasème comporte le *dactyle,* l'*amphibraque,* l'*anapeste,* le *bacchius,* le *crétique* et le *palimbacchique.*

dactyle (3) *amphibraque* (4) *anapeste* (5) *bacchius* (6) *crétique* (7) *palimbacchique* (8)



216. Le pied ennéasème comporte tous les rythmes trissyllabiques excepté le *tribraque.*

molosse (2) *dactyle* (3) *amphibraque* (4) *anapeste* (5) *bacchius* (6) *crétique* (7) *palimbacchique* (8)

217. Telles sont les combinaisons les plus simples de syllabes qui peuvent donner naissance à un pied. Le plus souvent, tout rythme potentiel composé de quatre, cinq, etc. syllabes, c'est-à-dire en dehors de ceux que nous avons énumérés, est polypodique. Les Grecs continuaient à donner le nom de pied à ces rythmes d'une plus grande étendue qui pour nous constituent de véritables périodes ; ils avaient même donné des noms particuliers à certaines combinaisons qui réunissaient en un seul pied composé deux ou plusieurs formes différentes de pieds élémentaires ; c'est ainsi qu'ils appelaient *choriambe* une combinaison tétrasyllabique composée d'un *chorée* ou *trochée* et d'un *iambe.* S'il donnèrent des noms à ces combinaisons, il faut uniquement l'attribuer au nombre assez restreint de formes combinées employées par eux ; plus tard, lorsque la musique fit des progrès, il fut impossible de poursuivre dans cette voie, et de donner un nom à chaque combinaison nouvelle. Toutes en effet sont possibles, et le nombre en est illimité. Comment et dans quel but aurait-on pu tenter de surcharger sa mémoire d'un pareil fatras terminologique ? On donna donc des noms à chaque combinaison nouvelle tant que la musique fut dans l'enfance ; toute une génération vivait sur une combinaison métrique imaginée par un poète, à chaque nouvelle trouvaille des compositeurs on croyait la série terminée. Chaque nouveau rythme était un grave événement, le poète se suscitait des adversaires et des admirateurs, il avait contre lui ceux qui regardent toute nouveauté comme pernicieuse à l'art, et pour

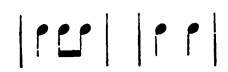
lui les esprits plus hardis qui, se sentant à l'étroit dans les règles traditionnelles de la rythmique, se réjouissaient de toute nouvelle conquête de l'art sur la nature. Aussi de nombreux disciples s'emparaient-ils du nouveau rythme pour le mettre en œuvre dans des compositions innombrables. Mais, lorsque les combinaisons nouvelles vinrent à se multiplier de telle façon que leur apparition n'était même plus remarquée, lorsque les poètes au lieu de chercher des rythmes traditionnels, se laissèrent aller complètement à leur inspiration et créèrent hardiment des formes toujours nouvelles sans se préoccuper de savoir si elles avaient été ou non employées avant eux, et sans se demander de quel nom il fallait les appeler, alors on peut dire que la musique était sortie de ses langes, et qu'elle avait cessé d'être une psalmodie monotone pour devenir un art véritable.

218. Nous avons donné les rythmes qui forment le pied simple, lorsque le nombre en est limité, que chacun d'eux a son individualité facilement reconnaissable; mais nous nous garderons bien de donner une nomenclature des rythmes combinés, car le nombre n'en est pas resteint comme chez les Grecs, et l'énumération de toutes les combinaisons auxquelles le langage pourrait donner lieu est impossible à faire.

219. On a vu plus haut que, sauf de rares exceptions, tout rythme potentiel pouvait s'adapter à plusieurs formes de mètre ; dans les cas où dans le langage on se trouve en présence d'un rythme potentiel qui ne peut pas entrer dans un cadre métrique sans subir d'altération, la voix se trouve dans la nécessité ou de faire cette altération, c'est-à-dire de commettre une faute de quantité, ou de chercher une autre combinaison de syllabes. Très souvent aussi le mot qui se présente à l'esprit pour remplir le cadre métrique lui convient si peu, que la mesure de la période se rompt, la voix trébuche et s'arrête. Le discours familier est plein de ces périodes tronquées.

Parmi tous les rythmes potentiels, les Grecs n'avaient attribué à chaque genre de pied que ceux dans lesquels les rapports de durée des syllabes étaient les plus simples (formes *logiques*) et leurs théoriciens n'arrivèrent pas à cette conception qu'aucun rythme n'appartient en propre à un genre de pied déterminé. Pour eux, les rythmes qui appartenaient en propre au

mètre trisème ou hexasème par exemple, étaient le *tribraque,* puis l'*iambe* et le *trochée* qui, en partant de l'hypothèse de la longue valant deux brèves, donnent tous deux une somme de trois brèves (trois croches en pied hexasème). D'après la même conception, le *dactyle,* le *spondée,* l'*amphibraque* et l'*anapeste* leur paraissaient être par excellence les rythmes du pied octasème, ou tétrasème en prenant le double-atome pour unité :

 *etc.*

Il en était de même pour le *bacchius,* le *crètique* et le *palimbacchique* qu'ils attribuaient en propre au mètre décasème, ou pentasème en prenant le double-atome pour unité :

etc.

Il ne faut pas se laisser induire en erreur par ces classifications exclusives ; les théoriciens grecs en reconnaissent eux-mêmes la vanité lorsqu'ils permettent la substitution du *spondée* à l'*iambe* et au *trochée,* dans les mètres *trochaïques* et *iambiques*, ce qui pourrait bien n'être aussi qu'une adaptation de ce rythme au mètre hexasème. En effet, le spondée est très posssible en mètre hexasème, et les rythmiciens eux-mêmes semblent autoriser notre hypothèse, en nous disant que la brève devenue longue dans ces sortes de substitutions ne devient pas égale à deux temps, mais à un temps et demi. Ils oublient de nous dire que la longue elle-même perd la valeur de deux temps pour prendre celle d'un temps et demi ; de la sorte on a la somme de trois temps égaux chacun à deux brèves et le *spondée* hexasème est constitué.

220. Tous les rythmes que nous avons énumérés sont représentés dans la langue française. Nous allons donner un exemple pour chacun d'eux.

Rythmes dissyllabiques.

Pyrrhique	Spondée	Trochée	Iambe
◡ ◡	– –	– ◡	◡ –
J'allais	*Maison*	*Chantait*	*Alors*

Rythmes trissyllabiques.

Tribraque	Molosse	Dactyle	Amphibraque
◡ ◡ ◡	– – –	– ◡ ◡	◡ – ◡
Attaquait	*Concordance*	*Absolu*	*Aperçu*
Anapeste	**Bacchius**	**Crétique**	**Palimbacchique**
◡ ◡ –	◡ – –	– ◡ –	– – ◡
Pénitence	*Assistance*	*Partenaire*	*Confondait*

221. Nous ne nous sommes pas préoccupé, dans ces différents rythmes, de la place du temps fort qui peut varier comme nous l'avons déjà vu; d'ailleurs, quelles qu'en soient les variations, la quantité de chaque syllabe reste la même. A ce propos, on voit combien nous sommes loin de la théorie généralement reçue d'après laquelle toutes les syllabes finales non féminines sont longues parce qu'elles sont accentuées, et parce qu'il est convenu, paraît-il, que toute voyelle accentuée est longue. Nous pouvons consoler les personnes attristées par la prétendue pauvreté rythmique de notre langue, et leur dire que nous possédons non seulement des iambes et des anapestes, mais encore, trésor inestimable à leur gré, des spondées et des dactyles ainsi que toutes les combinaisons rythmiques de la Grèce antique. Nous irons plus loin, et nous dirons que ces formes ne sont le monopole d'aucune langue ancienne ou moderne, et que pour tout homme ayant profondément réfléchi sur la nature du langage en général, et sur celle de la métrique en particulier, il est impossible qu'il existe une langue qui se refuse à une combinaison rythmique déterminée. Chaque langue manifeste à la vérité des préférences marquées pour tel et tel rythme, mais il n'en est pas une qui soit inapte à aucun des rythmes possibles; car la nature humaine est partout la même, les mouvements du cœur, qui peut-être déterminent ceux de la parole, correspondent dans tous les pays aux mêmes agitations de l'âme, et dans le langage le rythme est ce qu'il y a de plus naturel, de plus étranger à toute espèce de convention, de plus universellement senti et compris.

CHAPITRE VI.

MESURE MUSICALE ET MESURE POÉTIQUE.

222. Si la prose, si le parler quotidien de la langue vulgaire a un rythme déterminé, s'il suit des règles rigoureuses, si, en un mot, il est mesuré, en quoi distinguerez-vous, me dira-t-on, la prose des vers? Si les inflexions de la voix humaine dans le discours produisent véritablement un chant, une mélopée naturelle, en quoi distinguerez-vous ce chant de la mélodie artistique? Ces deux questions sont absolument connexes et ne peuvent se résoudre que l'une par l'autre. Pour y répondre, il faut remonter vers l'époque où la musique et la poésie ne formaient qu'un seul art[1].

[1] Parmi les auteurs modernes qui se sont occupés de la versification, nous citerons le célèbre Isaac Vossius, qui dès 1673 publiait une dissertation sur le rythme de la poésie intitulée : *De poematum cantu et viribus rhythmi.* — La célèbre correspondance qui eut lieu, dans la seconde moitié du dernier siècle, entre Richard Bentley et Godefroy Hermann : *Richardi Bentleii et doctorum virorum epistolæ partim mutuæ, novis addimentis et God. Hermani dissertatione de Bentleio ejusque editione Terentii auxit Friedmann.* Londres, 1807, réimprimé à Leipzig, 1825. — Le *Traité de prosodie Française,* par l'abbé d'Olivet. Paris, 1812. — Un ouvrage de l'Italien Bonesi, intitulé : *De la Mesure et de la division du temps.* 1806. — *Les vrais principes de la versification française,* 3 vol. in-8, 1812, par l'abbé Scoppa, qui s'attacha à prouver que la langue française est tout aussi musicale que la langue italienne, qu'elle a un accent tout aussi sensible, et que, s'il n'est pas aussi reconnu, cela tient à l'ignorance de nos grammairiens, poètes et librettistes, et à la grossièreté de leurs sens. Son ouvrage lui valut d'être couronné par l'Institut, sur un rapport présenté par Choron : *Rapport présenté au nom de la section de musique, adopté par la classe des beaux-arts de l'Institut impérial de France dans ses séances du* 18 *avril et des* 2 *et* 9 *mai* 1812, *sur un ouvrage,* etc. — Peu après l'abbé Scoppa, l'Italien Mabellini, aussi appelé Mablin ou Mablini, publia un ouvrage sur la même question intitulé : *Pourquoi ne peut-on faire des vers sans rime? Quelles sont les difficultés qui s'opposent à l'introduction du rythme des anciens dans la poésie française?* Paris, 1815. — Nous citerons aussi, de Maurice Hauptmann, un

223. Dans le principe, la musique était faite uniquement en vue des paroles. Comme il importait avant tout de léguer à la postérité le récit plus ou moins fabuleux des événements passés, il fallait, si l'on ne voulait pas que leur souvenir se perdît, trouver une notation, un moyen matériel de fixer ces récits dans la mémoire des hommes. Nous avons aujourd'hui l'écriture, qui nous dispense de tout autre procédé, mais elle n'était pas alors à la portée de tout le monde, et il fallait absolument trouver un autre système de notation. On remarqua de bonne heure que des airs faits sur un rythme simple se gravaient rapidement et d'une manière ineffaçable dans la mémoire des hommes ; aussi, au lieu de raconter ces récits, au lieu de les réciter simplement, en vint-on facilement à les chanter d'après un rythme qui les rendît accessibles même aux oreilles les plus grossières. Les paroles, soutenues par la

livre considérable à bien d'autres points de vue. Après avoir présenté une théorie physiologique de la métrique à laquelle on ne peut s'empêcher de rendre hommage, quand même on ne l'adopterait pas, il aborda le domaine de la métrique grecque et chercha à résoudre à la lumière de sa théorie tous les problèmes qu'on y rencontre. Cet ouvrage est le suivant : *Die Natur der Harmonik und Metrik.* Leipz., 1853. — En 1857, M. Ducondut, savant et poète français, publia un ouvrage intitulé : *Essais sur la rythmique Française,* qui fit beaucoup de bruit, et dans lequel il chercha à établir une théorie qui permit de reproduire dans la poésie française toutes les combinaisons rythmiques des Grecs. — En 1858, le célèbre librettiste Castil Blaze fit paraître une brochure sur l'art de faire les vers lyriques, intitulée : *L'art des vers lyriques,* dans laquelle il donne quelques conseils pratiques sur la composition des vers destinés à être mis en musique, mais qui est loin d'être un traité théorique. C'est une suite d'articles parus dans divers journaux et revues, dans lesquels se répète à chaque page la même démonstration faite sous une autre forme, à savoir qu'il n'y a jamais eu en France de vrais vers lyriques. Il n'a pas de peine à prouver cette vérité qui a toute l'évidence d'un axiome, mais, là où nous commençons à nous séparer de lui, c'est lorsqu'il date la naissance de la poésie lyrique française du premier livret signé Castil Blaze. Il accable de ses railleries ces bons Français qui crurent pendant de longs siècles faire de la poésie, et qui, à l'exemple de M. Jourdain, faisaient de la prose sans le savoir ; mais plus nous examinons, plus nous sommes persuadé que Castil Blaze fait partie des gens qu'il raille. — Nous citerons du même auteur, *Molière musicien,* 1852. — Nous citerons enfin les ouvrages de M. Westphal : *Theorie der Neuhochdeutschen Metrik.* Iena, 1870 ; Brüche : *Die Physiologischen Grundlagen der neuhochdeutschen Verskunst.* Wien, 1871 ; Francesco Zambaldi : *Il Ritmo dei versi Italiani ;* et Quicherat : *Traité de versification latine,* 1846 et *Traité de versification française,* 1849-50, deux vol. in-8.

cadence musicale, se gravaient dans l'esprit des hommes en même temps que celle-ci, et, de la sorte, paroles et musique se perpétuaient de génération en génération. Mais, me dira-t-on, si le discours parlé est réellement un chant, d'où vient que l'on ait éprouvé le besoin d'avoir recours à une mélodie artificielle, et que l'on ne s'en soit pas tenu à la mélopée de la simple prose? Cela tient à ce que la simple prose est métriquement beaucoup plus compliquée que la poésie, ses formes rythmiques varient à l'infini, ses phrases se succèdent sans se ressembler. Les périodes métriques obéissent uniquement au mouvement spontané de la parole; c'est une improvisation continuelle, rapidement perçue par l'oreille, changeante et indéfinissable, impossible à noter sinon par des procédés scientifiques, et par conséquent très impropre à servir elle-même de notation au récit des temps passés. Au contraire, ce qui rendait le chant artificiel propre à la notation du discours, c'était précisément sa grande simplicité qui permettait non seulement de le percevoir, mais encore de le retenir facilement; son retour régulier qui le gravait encore mieux dans les esprits, sa monotonie même qui faisait de chaque note de la mélodie un caractère ineffaçable.

224. Comme la musique était faite en vue des paroles et n'avait par elle-même aucune valeur, il était indispensable que celles-ci ne fussent pas trop défigurées par le rythme de la mélodie; aussi les notes musicales durent-elles s'astreindre à des durées prosodiques qui n'altérassent pas le son naturel des syllabes. On doit voir dans cette nécessité, et dans la subordination de la musique à la poésie, la cause efficiente de la quantité prosodique prise comme principe de versification. Mais si la versification antique laissait intactes les qualités plastiques du discours, c'était aux dépens de l'expression, si vive dans le parler naturel, et qui disparaissait complètement dans le rythme monotone du vers. Nous voyons ainsi, dès le principe, les caractères communs de la mesure musicale et de la mesure poétique : 1° *Respect de la forme,* 2° *Recherche de la simplicité rythmique et, par conséquent, perte des qualités expressives propres au parler naturel.*

Tout ce qui concerne la forme des mots a été étudié dans le chapitre précédent, nous n'avons donc pas à y revenir; quant à la simplicité si chère aux poètes antiques, nous allons en parler.

225. En quoi consistait cette simplicité rythmique qui caractérise la poétique des anciens ? Elle résidait tout entière dans l'emploi de périodes homogènes répétées indéfiniment : c'est du moins ce que l'on voit dans la poésie héroïque. Non seulement ces périodes sont homogènes, mais elles n'ont pour chaque pied que les formes *logiques* (voir § 219). Parmi les périodes homogènes elles-mêmes, on choisissait de préférence, dans le principe, celles qui se composaient de pieds octasèmes, les plus simples de tous les pieds, et celles qui comportaient soit des dipodies, soit des tripodies, les plus simples de toutes les périodes. L'hexamètre, qui fut le vers de l'épopée grecque, pouvait à volonté se diviser en trois dipodies et en deux tripodies, puisque les césures étaient placées tantôt au troisième pied, tantôt au deuxième et au quatrième.

Plus tard, on employa aussi le pied hexasème, mais l'apparition de cette mesure suppose déjà de grand progrès accomplis en musique. Les formes employées de préférence dans ce pied furent celles du *trochée* et de l'*iambe ;* elles s'adaptaient non plus à la poésie *héroïque,* mais à la poésie *lyrique* proprement dite. Ce fait prouve déjà chez le poète et chez ses auditeurs un certain plaisir éprouvé à l'audition de la musique elle-même, puisque l'on commençait à composer des poésies, non seulement pour raconter, comme dans la poésie épique, mais uniquement pour chanter, ce qui est le propre de la poésie lyrique. De là la nécessité d'admettre que la musique avait déjà par elle-même une certaine valeur. Cependant, même dans ce genre, on n'eut recours dans le principe qu'aux périodes homogènes les plus simples, c'est-à-dire aux dipodies et aux tripodies, mais surtout aux dipodies.

L'emploi du pied pentasème marque un nouveau progrès dans la constitution de l'art musical. Là encore on eut recours aux formes les plus simples, on n'employa pour chaque pied que les formes logiques ; mais, déjà avec ce mètre, on forma une période qui s'éloignait de la simplicité antique, et qui introduisait dans la gamme métrique une note assez compliquée ; je veux parler de la pentapodie pentasème (*période assimilable,* voir § 102 et 103).

226. Les trois formes de pied que nous venons d'énumérer étaient celles que les Grecs considéraient comme normales, celles qui revenaient constamment dans leur poétique et pou-

vaient donner naissance à des *compositions d'une grande étendue* (συνεχὴς ῥυθμοποιία). Les rythmes de ces trois sortes de pied leur paraissaient *les plus naturels* (εὐφυέστατοι). De même en harmonie, on n'a connu pendant longtemps que l'accord parfait ou accord d'octave, quinte et tierce (II, III, V).

Bientôt, cependant, on vit apparaître, au milieu des périodes simples, des éléments hétérogènes dont les rythmiciens ne rendirent pas toujours un compte exact. Ils reconnurent cependant, parmi ces éléments, le pied heptasème, et ils admirent la possibilité à l'état hétérogène de ce pied nommé par eux γένος ἐπίτριτον alternant avec des pieds plus simples. En dehors du pied heptasème, les rythmiciens en citent encore un qu'ils désignent sous le nom de γένος τριπλάσιον (genre triple) ; cette désignation est basée sur le partage du pied en une arsis et une thésis, dont l'une est le triple de l'autre. A prendre cette désignation au pied de la lettre, on serait tenté de croire que le genre triple n'est qu'une forme particulière du pied tétrasème, ou octasème avec la *double-brève* prise pour unité; mais, s'il en était ansi, Aristoxène aurait-il fait une place à part à ce pied dans ses γένη ῥυθμικά ? S'il n'était qu'une forme particulière de pied octasème, entrerait-il comme un élément hétérogène au milieu d'une période octasème ? Nous inclinons à croire que non, et nous pensons qu'il faut voir dans le terme de γένος τριπλάσιον une légère inexactitude, et que ce pied renferme non huit brèves, mais neuf brèves; autrement dit, nous croyons retrouver dans le γένος τριπλάσιον le pied ennéasème à l'état élémentaire.

Avec ces différents pieds, la musique grecque était arrivée à employer toutes les notes de la tonalité métrique; les autres pieds *illogiques* dont il est vaguement question chez les rythmiciens ne font pas partie de la tonalité, et doivent être attribués aux modulations métriques ou changements de mouvement, désignés par les Grecs sous le nom de μεταβολή.[1]

[1] Pour la métrique grecque, les ouvrages les plus considérables ont été faits en Allemagne par MM. Rossbach et Westphal. Ils publièrent en 1855 une métrique (*Metrik der Griechischen Dramatiker und Lyriker nebst den begleitenden musischen Künsten*) divisée en trois parties : la première, conformément à l'exemple des théoriciens grecs, comprenant l'étude séparée de la rythmique, fut traitée par M. Rossbach, abstraction faite de la métrique. Cette première partie fut immédiatement suivie de la troisième, dans laquelle MM. Rossbach et Westphal réunis ont donné

227. Ainsi, la musique des Grecs était arrivée, à l'époque de son apogée, à un état bien éloigné de sa simplicité primitive, et cependant, si on la compare à notre musique modulante, on ne peut s'empêcher de la trouver encore bien simple. Chaque période, en effet, ne contient jamais que deux grands accents ; l'un est l'accent fort, l'autre l'accent sous-fort. L'accent fort est suffisamment déterminé métriquement par le nombre de pieds dont se compose la période ; quant à l'accent sous-fort, c'est uniformément la tonique amplifiée. Les périodes ainsi formées rentrent absolument dans la catégorie des *mètres simples* (chapitre VI), c'est-à-dire qu'elles pourraient se passer de dissimilation mélodique, et qu'elles seraient aussi clairement perçues, sur le tambour par exemple, qu'accompagnées d'un chant ; c'est pourquoi les Grecs n'éprouvèrent pas le besoin de moduler. Ou plutôt, ils n'ont employé ces sortes de périodes que parce qu'ils ne savaient pas moduler. Nous parlons, bien entendu, de la modulation dans l'intérieur d'une même période.

228. Cependant, la musique, continuant ses progrès et s'éloignant de plus en plus de sa simplicité primitive, gagnait en qualités expressives et perdait de jour en jour le respect de la forme qui l'avait caractérisée dans les premiers temps ; elle devenait à son tour un but, elle avait son importance en dehors de la poésie qu'elle servait à faire valoir. Aussi, finalement ne fut-elle plus comme dans le principe subordonnée aux paroles, et forma-t-elle un art à part. On ne trouva plus

une métrique complète de la poésie lyrique et dramatique des Grecs. — En 1861, M. Westphal publia, comme supplément à la rythmique grecque de A. Rossbach, les fragments et exercices du solfège des rythmiciens grecs (*Die Fragmente und die Lehrsätze der griechischen Rhythmiker. Supplement zur griechischen Rhythmik von A. Rossbach.* Leipz., 1861), avec un commentaire très étendu et très clair qui jette sur la question une lumière toute nouvelle, et non seulement complète la rythmique de Rossbach, mais la réforme dans bien des cas. — En 1862, les études allemandes eurent leur retentissement en France, et l'on vit paraître en deux parties un précis d'une théorie des rythmes par M. L. Benlœw : *Précis d'une théorie des rythmes. Première partie : Rythmes français et rythmes latins*, 1862. *Deuxième partie : Des rythmes grecs, et particulièrement des modifications de la quantité prosodique amenées par le rythme musical*, 1863. Sa théorie des rythmes grecs reproduit en grande partie les résultats obtenus par M. Westphal, mais on est loin d'y retrouver l'exposition méthodique et claire de l'auteur allemand.

indispensable de la rendre esclave de la forme des mots, les vieilles formes rythmiques de l'antiquité elles-mêmes ne furent plus observées, on en vint à composer de la musique instrumentale sans aucune espèce de paroles, et en se laissant aller uniquement à l'inspiration du moment. Cet affranchissement des vieilles règles était le plus grand progrès que la musique pût faire, mais c'était en même temps la ruine de l'antique poésie lyrique.

Lorsque vint la conquête romaine, le divorce de la poésie et de la musique était déjà complet; on continuait à enseigner dans les écoles les règles de l'ancienne poétique, on continuait à composer des vers dans les formes traditionnelles, mais ces vers n'étaient plus destinés à être chantés, soit qu'on eût oublié les anciennes mélodies, soit que, les comparant à une musique plus récente, on les trouvât trop pauvres et dépourvues d'art. On comprend, en effet, que l'on ait pu à une certaine époque éprouver de la répugnance à chanter les chefs-d'œuvre de la poésie sur des airs monotones et sans expression, tandis que l'on pouvait, dans des concerts de musique instrumentale, entendre des mélodies plus artistiques et plus conformes aux goûts du jour. Il y avait une trop grande disproportion entre la valeur littéraire de la poésie et la nullité musicale des airs qui l'accompagnaient, il devait nécessairement arriver un jour où les classes éclairées auraient honte de voir ainsi accommodés les chefs-d'œuvre de l'esprit humain, et aimeraient mieux les entendre déclamer que psalmodier. Une autre raison de ce divorce doit être cherchée dans les transformations de la langue qui, changeant la quantité établie des syllabes, faisaient perdre aux nouvelles générations le sens de la quantité réelle (voir § 188). Les Romains ne connurent de l'ancienne poésie lyrique des Grecs que les formes poétiques qu'ils cherchèrent à faire pénétrer dans leur langue; mais chez eux cette poésie ne fut lyrique que de nom, et n'était destinée qu'à être déclamée dans les lectures publiques.

229. A partir de cette époque, la poésie ne consiste plus, quant à la forme, que dans certains arrangements de syllabes qui peuvent dans la déclamation contribuer à former toutes espèces de mesures musicales. Ces arrangements de syllabes, ou *rythmes potentiels* (voir § 202), ne pouvaient être considérés comme musicalement réguliers, qu'à la condition

d'être accompagnés de la musique simple et monotone qui servait anciennement à les seconder ; cette musique étant tombée dans l'oubli, les formes de vers subsistaient seules sans mesure musicale déterminée, et entièrement à la merci des exigences expressives de la déclamation. La régularité qui peut encore trouver place dans ces vers n'est donc plus en aucune sorte de l'ordre musical, elle réside tout uniquement dans un certain arrangement symétrique de syllabes, abstraction faite de tout rythme réel. Des vers déclamés avec sentiment n'offrent pas plus de régularité musicale que de la prose déclamée de même, et si l'on voit dans les vers quelque chose de plus soigné, de plus apprêté, de plus régulier, ce n'est pas dans l'ordre musical qu'il faut le chercher. Il n'y aurait qu'une seule manière de déclamer les vers avec un rythme réellement régulier, ce serait d'en revenir à l'antique psalmodie, et de les scander conformément aux règles ; or la lecture de vers scandés leur enlève toute expression et ne supporte pas l'audition. Cependant, on continua à écrire des vers comme s'ils devaient être scandés; cette psalmodie antique, qu'on avait repoussée dans la pratique, servait toujours de base à la composition poétique, et il devait en être ainsi tant que les écoles restaient ouvertes pour perpétuer les traditions. Mais, une fois les écoles fermées, cet état de choses, qui ne reposait plus sur aucune réalité, s'écroula de lui-même.

230. Cependant les vieilles mélodies dédaignées par les classes éclairées, et remplacées par une musique plus savante, furent recueillies par le peuple qui continua à les chanter et à en composer de semblables. La poésie populaire avait existé à Rome de tous temps, et ne cessa pas d'exister, même pendant les époques les plus brillantes de la littérature romaine. Cette poésie ignorée des hautes classes de la société ne sut pas atteindre à la pureté de formes de l'ancienne poésie des Grecs ; celle-ci, en effet, quoique populaire, et elle le fut pendant très longtemps, intéressait en même temps non seulement les basses classes, mais les classes élevées de la société; les unes par sa simplicité, les autres par le respect de la forme. Il importe de distinguer soigneusement entre la poésie populaire d'une époque où la poésie littéraire n'existait pas et celle d'une époque où elle existait. Du moment que la poésie littéraire existe, elle absorbe tout ce qu'il y a de plus beau, de plus

noble et de plus élevé dans le génie d'une nation et ne laisse à la poésie populaire que de misérables reliefs. Lorsque la poésie populaire seule existe, tout le génie d'une nation s'y emploie ou s'y attache; le poète doit plaire non seulement au goût de la multitude, mais à celui des classes élevées; il doit joindre par conséquent la simplicité à la pureté de la forme.

231. Toutes les tentatives que l'on a faites pour expliquer d'après les règles de la quantité la formation du *vers saturnien,* le mètre national des Romains, ont invariablement échoué. Le vers saturnien n'est certainement pas fait d'après ces règles; le nombre des syllabes ne peut pas davantage en rendre compte, la seule chose qui soit constante chez lui, c'est le nombre des temps forts, c'est-à-dire le nombre des pieds, abstraction faite de leur forme, et du nombre des syllabes qui y entrent. Les auteurs des vers saturniens comptaient uniquement leurs temps frappés sans se préoccuper de savoir si pour chaque pied, ils avaient un *spondée,* un *iambe,* un *trochée,* un *dactyle,* ou une simple syllabe longue ou brève suivie ou non d'un silence. Cette opinion est celle d'Ottfried Muller et de M. Ritschl. Plus tard, la poésie populaire continua à compter les temps forts sans s'occuper de la quantité des syllabes, mais, afin de conserver une apparence de régularité, elle renonça à l'antique liberté du vers saturnien, et au lieu d'admettre dans chaque pied un nombre de syllabes facultatif, elle adopta la règle que tout pied se compose de deux syllabes. Ces deux syllabes formaient-elles un *trochée,* un *iambe,* un *spondée,* un *pyrrhique?* Il n'en était pas question; ce qu'il fallait avant tout pour former un pied, c'était deux syllabes dont l'une portait le temps fort et l'autre le temps sous-fort, *ictibus fit duobus* (Terent. *Maur.,* 1343). La forme de vers la plus usitée était la tétrapodie, avec mouvement soit iambique, soit trochaïque; bien qu'il ne fût plus question de quantité, on continuait d'appeler *iambe* tout pied dans lequel le temps faible précédait le temps fort, et *trochée* le pied inverse[1].

Le christianisme mit en grande vogue cette poésie des pauvres et des ignorants. Des hommes lettrés d'un talent très distingué, comme saint Augustin par exemple, ne crai-

[1] Voir Du Meril. *Poésies populaires latines.*

gnirent pas de manier ces mètres grossiers, afin de parler plus directement au cœur du peuple qui les affectionnait. C'est de cette poésie populaire des latins qu'est sortie la poésie des peuples romans. Du moment, en effet, qu'on ne s'occupait plus de la quantité des syllabes, et qu'on se souciait uniquement de fixer le nombre de pieds dont devait se composer le vers, et le nombre de syllabes dont devait se composer le pied, ce nombre étant fixé régulièrement à deux pour chaque pied, on avait la versification des peuples modernes, basée simplement sur l'alternance régulière des temps fort et sous-fort, abstraction faite des qualités intrinsèques des syllabes. Chaque pied se composant de deux syllabes, on a pour chaque vers un nombre déterminé de syllabes. Ainsi, les vers suivants, attribués par Béda à Saint-Ambroise[1], donnent exactement les deux hémistiches d'un vers moderne :

O Rex æterne domine,

Rerum creator omnium!

Ces vers n'ont de l'*iambe* que l'apparence, Béda le dit très bien : « *ad instar iambici metri.* » Partout les syllabes accentuées y sont substituées aux longues ; dans l'intérieur du vers, le temps fort se place de deux en deux syllabes, sans considération de leur valeur intrinsèque, enfin le temps fort du dernier pied tombe sur une syllabe qui était véritablement faible, et qui depuis a disparu en français. Le seul pied qui ait un temps fort rèel est l'avant-dernier. Les finales telles que *domine, omnium,* se sont réduites dans les langues romanes à de simples terminaisons féminines, lorsqu'elles n'ont pas abouti, comme cela arrive le plus souvent en français, à des terminaisons masculines. D'où il suit que les deux tétrapodies citées plus haut se réduisirent plus tard à deux tripodies suivies chacune d'un pied placé complètement ou partiellement dans le silence, c'est-à-dire à deux tétrapodies *catalectiques* ou *brachycatalectiques.* On aboutit ainsi au nombre de douze syllabes dans les périodes brachycatalectiques, plus une syllabe féminine dans les périodes simplement catalectiques ; cette syllabe féminine se plaçait, dans l'ancienne poésie française, à l'hémistiche et à la fin du vers. Les deux tétrapodies s'écri-

[1] Beda venerabilis, *De metrica ratione,* p. 2380 ; Ritschl.

vaient en une seule ligne, au lieu de former deux lignes comme nous l'avons vu plus haut, et l'hémistiche, aussi bien que la fin du vers, était marqué par une césure suivie d'un silence. Seule la dernière syllabe forte de chaque hémistiche dut avoir une force réelle, on accentuait les autres de deux en deux par rapport à elle sans se préoccuper de savoir si la syllabe sur laquelle tombait l'ictus du vers était véritablement forte dans la prononciation naturelle de la langue.

D'après ce système, on scande comme il suit le vers de Racine :

Oui, je viens dans son temple adorer l'éternel.

En désignant par le signe de l'iambe réel la succession des pseudo-iambes, et par le signe ⏑ le pied iambique resté dans le silence, les deux hémistiches nous donneront la série suivante :

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Dans ce système, le repos de l'hémistiche est égal à celui de la fin du vers.

232. La poésie romane du moyen âge, principalement la poésie française, employa de préférence une forme qui laissait à la fin du vers un repos plus long qu'à l'hémistiche. Ce surcroît de catalectisme, connu des Grecs sous le nom de *hypercatalectisme,* affectait non pas la fin du vers, mais le commencement du vers suivant, comme on le verra dans le schème qui suit :

⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑

Les deux vers de la chanson de Rolland que nous allons citer se conforment à cette règle :

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ *Li quens Rollanz* ⏑ *se jut desuz un pin:* ⏑

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
⏑ *Envers Espaigne* ⏑ *en ad turnet sun vis* ⏑

Il résulte de ce qui précède que l'*alexandrin* et le *decasyllabe*, plus souvent appelé *hendecasyllabe,* sont tous deux formés par deux tétrapodies pseudo-iambiques ; dans l'alexandrin les deux hémistiches sont simplement catalectiques, et dans l'hendecasyllabe le premier hémistiche est hypercatalectique. Lorsque la syllabe féminine de l'hémistiche et de la fin du vers est ex-

primée, le catalectisme en est diminué; on a alors les schèmes suivants :

◬ ∪ – ∪ – ∪ △ ∪ – ∪ – ∪ – ∪ △
◬ ∪ – ∪ – ∪ △ ∪ – ∪ – ∪ – ∪ △

∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪
◬ *Tantes batailles* △ *en camp en ai vencues* △

∪ – ∪ – ∪ ∪ – ∪ – ∪ – ∪
◬ *E tantes teres* △ *larges escumbatues,* △

233. Il nous suffit d'avoir montré par deux exemples de quelle façon la poésie romane, et la poésie française en particulier, sont issues de la poésie populaire des latins. Ce qui frappe dans cette poésie, en même temps que l'extrême simplicité des périodes métriques, c'est le mépris de la forme et de la valeur réelle des syllabes. Cette valeur n'est observée que pour une seule, la dernière syllabe forte de chaque hémistiche. Ces vers étaient accompagnés sans doute d'une mélodie très simple qui scandait distinctement chaque pied, et marquait le pas des armées en marche. Plus tard, il arriva aux vers français ce qui était arrivé aux vers grecs, c'est-à-dire qu'on ne les chanta plus ; alors on s'éloigna dans leur prononciation de la forme grossière et monotone de l'antique psalmodie, on les lut sans s'astreindre à faire sentir dans chaque hémistiche de l'alexandrin les trois temps forts qu'on lui donnait autrefois. Cette accentuation de deux en deux serait insupportable à la lecture, surtout lorsqu'elle ferait tomber un ictus sur une syllabe naturellement faible ; aussi, dans la déclamation des vers, se contente-t-on aujourd'hui de faire sentir le dernier ictus de chaque hémistiche qui doit toujours concorder avec un ictus naturel de la voix, et, le plus souvent, on fait entendre dans l'intérieur de chaque hémistiche un autre ictus placé facultativement sur la syllabe le plus naturellement désignée par le sens. Le vers tout entier devient ainsi une simple *tetrapodie acatalectique*, au lieu de deux *tetrapodies catalectiques*. Quant à la forme de chaque pied, elle est devenue, comme dans le vers saturnien, facultative, puisque, suivant la façon dont chaque hémistiche est coupé par l'ictus mobile, chaque pied peut contenir une, deux, trois, quatre et même cinq syllabes. Une seule condition empêche cette liberté d'être complète, et fait différer l'alexandrin moderne de l'antique saturnien, c'est que la somme des syllabes de tout le vers ne doit être ni inférieure ni supérieure

au nombre de douze. Si nous scandons ainsi le vers de Racine cité plus haut, nous aurons :

Oui je viens dans son temple adorer l'éternel

Ce vers a par hasard une apparence de régularité, il est formé par une suite de pseudo-anapestes, mais si nous continuons la citation, on verra bientôt disparaître cette régularité fortuite.

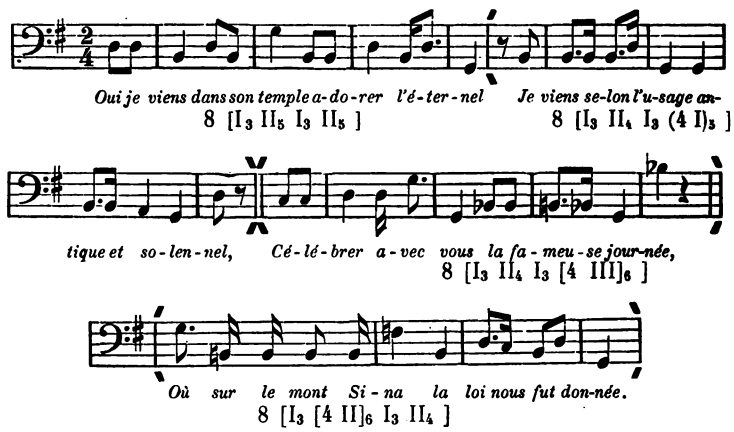
Je viens selon l'usage antique et solennel,

Célébrer avec vous la fameuse journée,

Où sur le mont Sina la loi nous fut donnée.

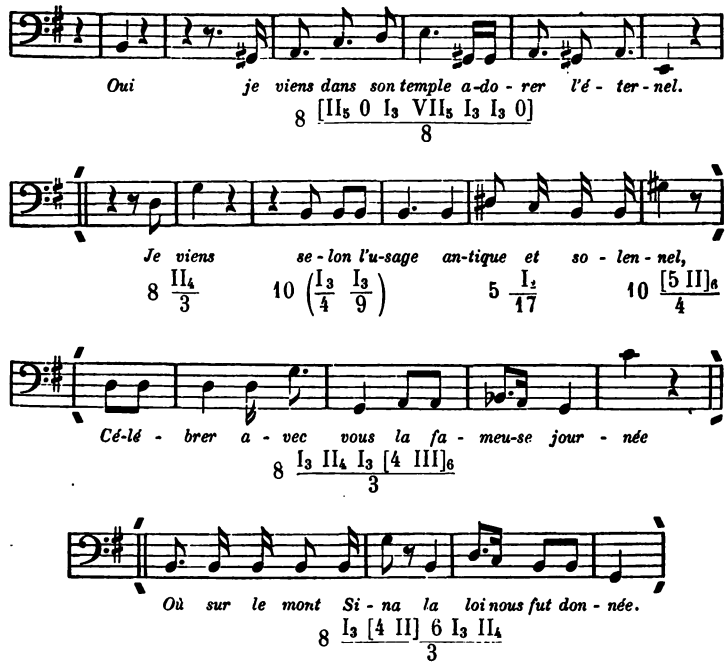
Cette façon de scander les vers alexandrins est la seule qui soit aujourd'hui en usage. L'ancien rythme dissyllabique ne pouvait se soutenir que grâce à la musique, mais, dans la simple récitation, il serait beaucoup trop lent et trop pesant.

234. Ces quatre vers scandés sans expression donnent dans le langage les mélodies suivantes :



Les mêmes vers prononcés avec expression, c'est-à-dire lus comme on doit les lire, perdent toute espèce de régularité, et n'ont plus, pour les distinguer de la simple prose, que le nombre de syllabes fixé d'avance, condition qui n'a rien de rythmique, puisque la syllabe, étant de durée variable, ne peut pas servir de mesure. Il faut bien avoir le courage

de l'avouer, le vers français prononcé, non pas de la façon monotone en usage dans les écoles, mais avec toute l'expression que réclame le sens de la phrase, n'a plus aucun rythme déterminé et ne se distingue plus en rien, sinon peut-être par l'allure du style, de la simple déclamation prosaïque ; du reste, on doit plutôt s'en féliciter que s'en plaindre, tout le monde conviendra qu'il n'est pas de rythme plus pauvre que celui des vers scandés; plus on mettra d'expression dans la déclamation du vers, plus l'indigence du vieux rythme disparaîtra sous la riche improvisation du sentiment ; en un mot, plus les vers déclamés ressembleront à une belle prose, plus ils plairont.

Nous allons donner les mêmes vers déclamés avec expression :

235. Il est clair que cette seconde déclamation est beaucoup plus expressive que la première, et malgré le caractère réaliste inhérent à toute phrase mélodique du langage, elle est en même temps plus musicale, et n'est pas exempte d'une certaine solennité et d'une gravité tout à fait en rapport

avec le sens des paroles. Mais ce résultat n'a pu être obtenu qu'en rompant le cadre de la tétrapodie, et en détruisant la régularité métrique de l'alexandrin. Le premier vers est devenu une heptapodie, le second une pentapodie, et les deux derniers seulement sont demeurés à l'état de tétrapodie; c'est-à-dire que les deux derniers vers, seuls, remplissent dans cette déclamation les conditions requises pour un alexandrin français. En fait, même dans la meilleure déclamation, la forme de l'alexandrin se rencontre fréquemment, et c'est par là que l'on reconnaît si l'on a affaire à des vers ou à de la prose. La forme du tétramètre régulier n'est en effet rompue que pour exprimer un sentiment déterminé; sitôt que les paroles rentrent dans le domaine des idées indifférentes au point de vue du sentiment, on reprend la période régulière, c'est-à-dire la tétrapodie, et la forme du vers, d'abord dissimulée, reparaît dans toute sa simplicité. Le danger de la déclamation poétique consiste à employer cette période régulière, même dans les cas où il faudrait de l'expression ; on se laisse trop facilement entraîner à scander, au lieu de parler naturellement; aussi, à moins d'être lus par un artiste d'un grand talent, les vers sont-ils monotones et fatigants à entendre.

236. Nous avons laissé l'histoire de la mesure musicale au point où, se séparant de la mesure poétique et s'affranchissant des anciennes formules dans lesquelles on avait emprisonné jusqu'alors la phrase musicale, elle prit un libre essor dans le vaste champ de la composition libre. Dès lors, les vieilles formules de la notation musicale devenaient insuffisantes. La notation ancienne, en effet, ne comportait, pour chaque genre de pied, que les formes *logiques* (voir § 219) ; or, nous avons vu que toute espèce de pied comporte toute espèce de forme, à quelques exceptions près. Il est probable que, dans la composition libre, on en vint à employer même les formes *illogiques* de chaque pied, mais comme les Grecs ne les avaient pas prévues dans leur notation, il dut en résulter une grande confusion. On dut être amené à prendre souvent un genre de pied pour un autre. Si l'on avait affaire à un *spondée,* par exemple, on était plus naturellement porté à le noter par un pied octasème que par un pied pentasème, puisque théoriquement le spondée n'existait pas dans le pied pentasème ; toutes les fois que l'on écrivait deux longues (– –), on se supposait

naturellement en pied octasème, ou plutôt tétrasème en prenant la croche pour unité, parce que l'on partait toujours de l'hypothèse de la longue (–) égale à deux brèves (⏑ ⏑); or, ces deux longues pouvaient déterminer tout autre chose. Quand même le musicien s'en apercevait, il n'avait d'autre ressource que de considérer comme *illogique* l'une des deux longues ou les deux longues à la fois, mais jamais il n'avait la mesure exacte de cet illogisme. De toute façon, la réalité échappait à la notation, et cela à cause du nombre restreint de formes admises pour chaque genre de pied.

237. Nous ne savons comment les musiciens grecs, affranchis des entraves de la poésie, se tirèrent des difficultés de la notation dont nous venons de parler; les mélodies grecques que nous possédons sont en très petit nombre, et les ouvrages des rythmiciens ne nous sont parvenus que par fragments (voir Rudolf Westphal)[1]. Peut-être même s'en tinrent-ils pour chaque pied aux formes restreintes de l'ancienne rythmique. Toujours est-il qu'après l'obscurité et la confusion qui résulta de l'invasion des barbares, lorsque nous retrouvons pour la première fois au moyen âge les traces d'une notation musicale, toute théorie rythmique a disparu. La musique du moyen âge ne connaissait plus ni pied ni mesure, elle se notait au moyen de signes divers appelés *neumes,* auxquels on attribuait des durées à peu près égales, mais différentes cependant, et constituant une espèce de rythme vague, sans que l'on sût précisément quelle en était la mesure. C'est une opinion arrêtée dans l'esprit de bien des personnes que le plain-chant n'a pas de mesure. La vérité est qu'il n'y a pas de théorie pour la mesure du plain-chant, mais seulement certaines traditions orales transmises plus ou moins fidèlement de génération en génération. Il est très rare de nos jours que l'on puisse trouver l'occasion d'entendre du vrai plain-chant; les traditions, en effet, sont altérées ou perdues, et la plupart des maîtres de chapelle ont accommodé tant bien que mal, en mesure moderne, les chants religieux qui nous ont été légués par le moyen âge. Il n'est pas admissible pour le plain-chant, pas plus qu'il ne l'est pour le langage lui-même, qu'il soit dépourvu de toute mesure mathématiquement appréciable, mais on est naturellement porté à

[1] *Die Fragmente und Lehrsätze der Griechischen Rhytmiker.*

nier la réalité des choses que l'on ignore, et il est tout naturel que, ne trouvant pas cette mesure, on ait dit qu'elle n'existait pas. Sans doute le plain-chant n'a pas de mesure, si l'on restreint le sens de ce mot à celui du mouvement isochrone de nos périodes homogènes, mais si l'on se reporte à ce que nous avons dit des périodes hétérogènes dans le langage, si l'on remarque avec quelle précision nous sommes arrivés à déterminer mathématiquement la durée de chacune des parties d'une période hétérogène, on se convaincra qu'il peut y avoir, et qu'il y a une mesure, en dehors de la répétition constante et monotone d'une même durée. Je ne prétends pas affirmer que la mesure du plain-chant soit du même genre que celle du langage, la presque égalité des notes à laquelle il doit son nom (*chant plain, chant égal*), en supprimant toute espèce de rythme, à l'exception toutefois des vocalises où l'on voit reparaître un peu de régularité rythmique, nous porte à croire que le plain-chant ne formait pas de périodes déterminées, qu'il n'avait pas de conclusion métrique, et que la fin de la phrase était uniquement déterminée par le retour à la tonique. Ce n'est que de cette façon que l'on peut expliquer cette quasi égalité de toutes les notes d'une mélodie. Si nous avions à proposer une hypothèse, pour résoudre cet important problème, nous dirions que les hommes du moyen âge, ayant retenu de mémoire toutes les mélodies à eux léguées par l'antiquité payenne et chrétienne d'une part, et apportées d'autre part par les envahisseurs germains, en avaient accommodé le rythme d'une façon grossière, comme il arrive encore journellement aux personnes qui sont profanes en matière musicale. Toute notation de la musique ayant disparu, toute science musicale avait dû nécessairement sombrer également; il n'y avait pas de distinction dans la masse du peuple au point de vue du savoir musical, c'était l'égalité dans l'ignorance. Cependant, ces mélodies chantées grossièrement sur un rythme *ad libitum* (car le rythme exact est ce qu'il y a de plus difficile à retenir dans une mélodie) existaient, puisqu'on les chantait, et du moment qu'elles existaient, elles avaient une mesure, quelle qu'elle soit.

Cette mesure, quelle était-elle? La réponse à cette question est d'une portée considérable : pour nous, la théorie du plain-chant ne serait autre chose que la théorie des transformations éprouvées par le rythme d'une mélodie donnée, lorsqu'elle est abandonnée à l'exécution d'un homme absolu-

ment dénué de toute éducation musicale. Les fautes de rythme que peut faire aujourd'hui un chanteur maladroit ne nous donnent qu'une faible idée de ce qui se passa alors ; celui-ci, en effet, est soutenu dans son chant par le souvenir de la mélodie exécutée correctement par d'autres chanteurs ; mais, à une époque où la correction n'existait nulle part, le chant de chaque individu était la somme de toutes les incorrections particulières entassées par plusieurs générations ; il serait intéressant de chercher la théorie de ces incorrections. Bien que, sur cette matière, nous ne soyons pas en état d'avancer un système en l'appuyant de preuves, nous sommes fortement inclinés à croire que la phrase avait perdu toute unité métrique, et que seule l'unité mélodique était demeurée. Chaque note mélodique se prononçait naturellement avec une durée qui en était l'octave métrique, et comme les notes mélodiques ne faisaient pas généralement de grands écarts [1], il s'ensuivait une presque égalité dans les notes métriques. C'est précisément l'inverse de ce qui se passe dans le langage. Dans celui-ci, en effet, la tonalité métrique est fixe et la tonalité mélodique variable, tandis qu'au moyen âge la tonalité métrique devint vraisemblablement variable et la tonalité mélodique demeura fixe.

238. Pendant longtemps la seule notation que l'on connût consista en certains signes appelés *neumes,* destinés à aider la

[1] Quand même les notes mélodiques feraient de grands écarts, il ne s'ensuivrait pas nécessairement que l'écart serait le même pour les notes métriques. On peut en effet toujours faire abstraction de l'octave et ramener tout intervalle de plus d'une octave à un intervalle moindre. La marche mélodique *do re*$_1$, par exemple, peut très bien avoir pour durée métrique *do*$_{-n}$ *ré*$_{-n}$ (l'indice *n* exprimant le nombre quelconque d'octaves qui séparent la note mélodique de sa durée métrique), *ré*$_{-n}$ est aussi bien une des octaves métriques de *ré*$_1$, que *ré*$_{-n}+1$; pour que l'écart métrique fût absolument parallèle à l'écart mélodique, il faudrait en effet avoir pour marche *do*$_{-n}$, *ré*$_{-n}+1$; mais *ré*$_{-n}$ étant aussi propre à représenter métriquement *ré*$_1$, que *ré*$_{-n}+1$, l'intervalle de onzième se trouve réduit à un intervalle de seconde. Celui de douzième se réduira de même à une tierce, etc. De la sorte, on arrive à se convaincre que le maximum d'intervalle métrique qu'on puisse avoir nécessairement entre deux notes successives est celui de quinte, *do sol,* qui partage exactement en deux parties égales la différence de durée qui existe entre deux octaves successives : *do* étant 1, *do*$_1$ est 2 et *sol* $1+\frac{1}{2}$, c'est-à-dire $1+\frac{2-1}{2}=1+\frac{1}{2}$. Le rapport entre $1+\frac{1}{2}$ et 1 est en effet égal à $\frac{2}{3}$, c'est-à-dire au rapport de quinte.

mémoire des chantres, mais incapables d'apprendre la mélodie à des personnes qui ne l'eussent pas encore connue. Ces signes marquaient les inflexions ascendantes et descendantes de la voix, sans préciser aucune note ; ils reproduisaient sous les yeux du chantre le mouvement général de la mélodie qu'il savait par cœur, et lui permettaient d'en retrouver le souvenir au moment où il lui fallait la chanter. Pendant de nombreux siècles, la musique du plain-chant se conserva avec cette notation insuffisante pour tout homme qui ne savait pas la mélodie par cœur. Ce n'est qu'au XI^e^ siècle que Guido d'Arezzo imagina de rendre sensible pour tous les yeux la position relative des signes neumatiques sur des cordes ou lignes, et, par ce moyen, de déterminer d'une façon exacte le diapason relatif que l'on devait attribuer à chaque note. De là, une grande révolution et un immense progrès. A partir de ce jour, il pouvait se former de véritables musiciens, acquérant en matière de chant une expérience et une habileté capables de les distinguer de la foule ignorante. Mais cette réforme, tout en précisant les notes mélodiques, n'avait rien fait pour les durées métriques, qui continuèrent à être indiquées aussi vaguement qu'auparavant.

239. Il est intéressant, au plus haut degré, de voir la science musicale sortir pour ainsi dire du néant, naître comme si elle n'avait jamais existé, deux mille ans après les chefs-d'œuvre du génie grec. Fort heureusement, l'époque de cette renaissance n'est pas assez éloignée de nous pour que nous ne puissions la suivre dans toutes ses périodes. Les monuments qui nous en restent sont innombrables, ils nous donnent tous les signes que l'on employait pour noter la valeur métrique des notes, et quoique l'on n'ait que des renseignements vagues sur la signification de ces divers signes, on peut espérer que par les progrès de la science métrique, on arrivera à faire la lumière complète sur ce sujet. La naissance de la musique en Grèce, au contraire, est trop éloignée de nous pour que nous puissions suivre le développement de cet art avec une certaine certitude. Là, ce sont les monuments qui nous manquent. Cependant, les œuvres les plus anciennes du génie musical des Grecs qui nous soient parvenues se présentent avec un système de notation, tant métrique que mélodique, très déterminé et très précis. Nous ne pouvons donc pas assister à sa naissance, mais nous pouvons faire des conjectures, et

dire que, chez les Grecs, la musique était bien réellement sortie du néant, tandis qu'au moyen âge elle était sortie des ruines. Ces deux origines différentes expliquent le caractère diamétralement opposé des deux musiques. Chez les Grecs, la musique, sortant du néant, se modela sur le langage, elle fut créée par le poète en même temps que les paroles qui l'accompagnaient ; elle servait à rendre ineffaçable dans l'oreille le son de ces paroles, et, dans ce but, le poète faisait en sorte que le rythme de la musique défigurât aussi peu que possible le rythme naturel de la phrase parlée. Aussi le point de départ de la musique grecque fut-il tout rythmique, la mélodie vint comme par surcroît, et pour fixer le ton de la voix, tout en variant les inflexions. Au moyen âge, au contraire, la musique n'avait pas cessé d'exister en réalité ; seuls, les moyens de la noter étaient venus à faire défaut, la tradition grecque s'était perdue, et toutes les règles si variées et si précises de la métrique grecque allaient se trouver aux prises avec l'ignorance complète de populations absolument barbares. Toutes les mélodies léguées par l'antiquité continuèrent à exister dans la mémoire des hommes. Il n'est rien qui s'oublie aussi difficilement qu'une mélodie, aussi ne doit-on pas s'étonner qu'elles aient pu traverser une période de plusieurs siècles sans que le souvenir s'en fût perdu. Mais, dans ces airs traditionnels, ce que l'on retenait principalement, c'était la mélodie ; le rythme se défigurait, devenait traînant, perdait le mouvement de la vie, et arrivait à cette quasi égalité des notes qui est le caractère distinctif du plain-chant.

La marche suivie par les progrès de la musique fut donc aux deux époques absolument inverse ; les Grecs, ne connaissant aucune musique antérieure, imitèrent la seule qui existât pour eux, la musique naturelle, c'est-à-dire la parole. A la parole, ils empruntèrent le rythme, et sur ce rythme ils composèrent une mélodie. Les hommes du moyen âge, au contraire, connaissant une musique antérieure, n'eurent pas l'idée d'imiter le langage, ne surent même pas conserver cette musique au degré de perfection où l'avaient amenée les Grecs ; ils en retinrent les notes et en oublièrent le rythme, trop compliqué pour eux. Leur point de départ fut donc la mélodie qui leur était fournie par la tradition ; quant au rythme, ils l'improvisaient sur le moment, de la façon la plus conforme à la simplicité de leur sens musical. Comme cette simplicité était la même chez tous, il en résulta bientôt une tradition, et

cette tradition devint une règle ; car lorsqu'il se forma des cercles d'hommes vraiment musiciens, ils ne purent prendre pour base que ce qui existait de leur temps. Malheureusement, la notation métrique du plain-chant est intraduisible en notation moderne, parce que dans la première la mélodie seule est fixée et la mesure changeante, dans des proportions qui n'ont pas encore été déterminées, tandis que, dans la seconde, on a une mesure régulière, et chaque note a une durée mathématiquement déterminée.

240. A quelle époque s'opéra cette transformation de la métrique musicale ? A quelle époque passa-t-on du vague à la détermination? Sans fixer aucun millésime, car cette révolution se fit lentement et n'arriva que très tard à son plein effet, nous dirons que les premières tendances de détermination métrique remontent aux premières tentatives de chant polyphone. Lorsqu'il s'agit de faire chanter à plusieurs voix des mélodies différentes qui devaient être d'accord entre elles, les musiciens sentirent le besoin de trouver pour la mesure une durée fixe et immuable. Comment, en effet, obtenir autrement, ce qui est facile dans un chant à l'unisson, la production simultanée de toutes les notes différentes qui doivent résonner en même temps ?

L'harmonie ne commença à se constituer réellement qu'à la fin du IX° siècle, mais nous ne prétendons pas dire que dès cette époque on eût des mesures régulières ; pendant cinq siècles, en effet, l'harmonie fut livrée à toutes sortes d'essais, à des tâtonnements en tous sens ; elle se constituait et il est permis de supposer qu'on ne sentit pas dès les premiers temps le besoin de régulariser la mesure. Mais lorsque la marche des voix fut devenue plus compliquée, ce besoin devint absolument impérieux, et nous pouvons affirmer qu'à la fin du quatorzième siècle, époque où l'harmonie fut enfin constituée, les mesures régulières existèrent dans la notation.

241. Quelles furent ces mesures régulières enfin sorties du chaos musical ? Les plus simples se présentèrent naturellement à l'esprit des musiciens, à savoir les dipodies, les tripodies, tétrapodies, hexapodies ou octapodies, disèmes, trisèmes, tétrasèmes, hexasèmes ou octasèmes. Mais dans cette notation, ils ne tinrent compte que de la forme de la période, c'est la forme de la période qui fut fixée, et la

forme du pied élémentaire, si importante dans la métrique grecque, demeura entièrement facultative. C'est à cette dernière circonstance que l'on doit un immense bienfait. La notation des Grecs, en effet, si utile dans le principe puisqu'elle avait permis de fixer d'une façon nette le rythme de la poésie et en même temps celui de la musique, était devenue par la suite une entrave, en ce sens que, pour mieux préciser la valeur des signes, elle avait restreint le nombre de formes possibles dans chaque pied, et en avait exclu celles qui ne cadraient pas avec la méthode de notation. Cette notation était donc devenue un obstacle insurmontable aux progrès de la musique, et l'on ne pouvait plus faire un pas en avant sans en détruire de fond en comble le système. C'est ce que fit le moyen âge. Malheureusement, ce ne fut pas une simple démolition suivie de reconstruction immédiate ; pendant de nombreux siècles, les ruines seules restèrent, et ce n'est que très tard qu'on recommença à élever l'édifice. Cette fois, on n'était plus gêné par aucune règle traditionnelle, toutes entraves avaient disparu et on se borna, en fait de règles, à établir celles dont on sentit le besoin sur le moment. Ce besoin consistait alors, non plus dans des paroles qu'il fallait accompagner, mais dans des mélodies qu'il s'agissait de mettre d'accord. Chacune de ces mélodies pouvait avoir pour chaque pied toutes les formes possibles, le seul point essentiel, c'était que les accents généraux de la période fussent prononcés, pour chaque mélodie, dans un seul et même temps. Ces accents généraux furent dans le principe au nombre de deux, comme chez les Grecs, un accent fort et un accent subordonné. On en fixa la place par des règles, et on établit les grandes mesures à deux temps, à trois temps, à quatre temps, c'est-à-dire les dipodies, les tripodies et les tétrapodies.

Les règles qui fixèrent la forme de ces mesures furent naturellement appropriées à la simplicité métrique qui régnait alors. Il arriva pour les formes de mesures périodiques ce qui était arrivé pour les formes de pied des Grecs, c'est-à-dire que le nombre de celles que l'on admit fut trop restreint, et que cette notation devint insuffisante lorsque l'on eut affaire à une musique plus compliquée. On en vint d'abord à déplacer le temps sous-fort, en sorte que l'accent réel ne concordait plus avec l'accent théorique ; puis on déplaça le temps fort de la période lui-même, ce qui était inévitable lorsqu'on eut

affaire à des pentapodies ou à des heptapodies, ou bien à une succession de périodes différentes les unes des autres. Dans ces cas, il aurait fallu se résoudre, pour agir logiquement, à changer la mesure théorique toutes les fois que la mesure réelle changeait, et à créer des mesures à cinq temps et à sept temps, ce que l'on a tenté en effet, du moins pour la mesure à cinq temps ; mais jamais les choses ne se passent dans l'histoire d'un art avec cette simplicité. Lorsque la diversité des mesures fit son apparition, on ne sut pas les identifier avec elles-mêmes, et on continua à les noter dans des mesures théoriquement régulières, en marquant quelquefois par des soufflets la place réelle des accents toutes les fois qu'ils s'écartèrent de leur place théorique. Les périodes ainsi créées donnèrent ce que l'on appela la *forme fuguée ou canonique*. Ce fut bien pis encore, lorsqu'on eut affaire à des périodes hétérogènes; alors non seulement la durée de la période, mais même celle de chaque *temps*, c'est-à-dire de chaque pied, déborda le cadre métrique trop simple imaginé dans le principe. Lorsque ce phénomène s'est présenté, on ne sut pas d'abord le constater et l'on continua à noter les temps ainsi transformés de la même façon qu'auparavant, car le plus souvent le sentiment musical suffisait pour avertir l'exécutant de la valeur naturelle du pied, sans qu'il eût conscience lui-même du ralentissement ou de l'accélération qu'il venait de lui faire éprouver. Mais bientôt on s'en aperçut, et on eut recours à des *points d'orgue* et à différents termes tels que *ralentando,* etc., pour marquer le ralentissement, et à des signes tels que *piu presto, accelerando,* etc., pour marquer l'accélération. C'est cette notation métrique avec sa régularité théorique et ses irrégularités réelles qui est encore aujourd'hui en usage. Bien qu'on puisse lui reprocher de manquer de netteté scientifique, nous croyons véritablemant que tout ce qu'on voudrait faire pour lui substituer une notation plus logique n'aurait aucune portée au point de vue pratique ; or, c'est à ce point de vue qu'il faut toujours se placer lorsqu'on entre dans le domaine de l'art.

242. Pour nous résumer, nous dirons qu'en poésie, comme en musique, le même phénomène s'est produit; ici comme là, la réalité artistique a rompu les entraves du cadre trop étroit, trop simple et trop uniforme que lui avaient légué les peuples enfants des époques primitives. Il n'est rien de plus difficile,

surtout dans l'art, où l'on sent plutôt que l'on ne raisonne, que de perfectionner un système de notation au fur et à mesure des progrès accomplis. C'est là surtout qu'on se heurte contre la force d'inertie, si puissante toutes les fois qu'il s'agit de règles traditionnelles que l'on accepte comme elles sont transmises, et que l'on transmet à d'autres sans les soumettre à un examen rationnel. Les seules règles qui se transforment parallèlement aux progrès sont celles de la science, et alors elles prennent le nom de *lois*. Mais, jusqu'à l'époque moderne, la poésie et la musique n'ont pas été étudiées scientifiquement, aussi n'ont-elles pu donner que des règles suffisantes au moment où on les créait, parce qu'elles répondaient à un besoin réel, gênantes par la suite, lorsqu'elles en venaient à ne plus être assez générales.

CHAPITRE VII.

INFLUENCE DU RYTHME NATUREL SUR LES TRANSFORMATIONS PHONÉTIQUES DE LA LANGUE.

243. Les transformations subies par les langues sous l'influence du temps ont été étudiées de nos jours avec une grande précision, au moyen de la méthode comparative appliquée aux différentes langues qui composent un même groupe et qui ont entre elles des liens de parenté. Cette étude comparative a surtout donné des résultats merveilleux en ce qui concerne la phonétique, et l'on peut dire que dans tel groupe de langues, dans celui des langues romanes par exemple, les grandes lois de la transformation des sons ont été toutes fixées d'une façon définitive. Les nouvelles découvertes que l'on pourra faire ne pourront qu'enrichir et compléter, sans les transformer, les résultats acquis. Mais ces lois n'ont été jusqu'à présent que des généralisations de faits sans explication, sans raison suffisante; elles entrent dans la mémoire, mais n'éclairent pas l'esprit. Elles n'ont fait que recueillir et mettre en ordre les matériaux qui doivent plus tard servir à créer une science dans laquelle tous les faits s'expliqueront. Cette science, c'est la *physiologie du langage*.

244. Quel est l'agent de ces transformations que nous n'avons plus à constater et que nous trouvons rangées dans leur ordre? Quel peut-il être, sinon le rythme naturel, cette force déterminante de l'unité métrique, qui devient en même temps la force déterminante des transformations phoniques?

Nous abordons en ce moment un sujet considérable; préparés comme nous le sommes par nos recherches précédentes, nous pourrions peut-être en tenter l'étude, mais comme l'examen approfondi de la phonétique étudiée à ce point de vue constituerait à lui seul toute une science nouvelle, nous détruirions ainsi l'harmonie de ce livre où nous avons touché déjà à tant d'autres sujets. Nous nous contente-

rons d'esquisser à grands traits la méthode à suivre dans cette science, et les considérations générales qu'elle comporte.

Il existe sans doute déjà de nombreux ouvrages dans lesquels on a cherché l'explication physiologique des transformations de la langue, et l'on est véritablement en droit de s'étonner que tant de livres érudits et traités avec toute la compétence que l'on pouvait désirer soient restés lettre morte jusqu'à ce jour pour le monde philologique[1]. Faut-

[1] Nous allons citer les principaux ouvrages qui s'occupent de la physiologie du langage. Dès la fin du siècle dernier, Hellwag publiait une dissertation qui, malgré le ton trop spécialement médical qui y règne, mérite d'attirer l'attention du public. Cet ouvrage a pour titre : *Dissertatio inauguralis physiologico-medica de formatione loquelæ.* Tübingen, 1780. Il est surtout intéressant parce qu'il nous montre dans Hellwag l'inventeur du célèbre triangle vocalique, comme l'a fait remarquer pour la première fois M. Thansing, dans la préface de son ouvrage sur le système naturel des sons. — En 1841, parut à Stuttgart un essai de physiologie du langage par M. Rapp. : *Versuch einer Physiologie der Sprache.* Ce long ouvrage en trois volumes fait preuve d'une érudition réelle, mais il manque de méthode. — Nous mentionnerons également les ouvrages des Allemands Du Bois-Raymond et Lepsius : *Kadmus oder allgemeine Alphabetik von physikalischen, physiologischen und graphischen Standpunkt* von Du Bois-Raymond et *Das allgemeine linguistische Alphabet*, von Lepsius. Berlin, 1855. — Tout le monde connaît les célèbres travaux de MM. Brücke, Merkel et Thansing : *Grundzüge der Physiologie und Systematik der Sprachlante* Brücke. Wien, 1856 ; voir du même auteur un article contre Merkel, Zt-schrift für Oster. Gymn., et des remarques phonétiques éparses dans une série d'articles de la même Zt-schrift. On a de Merkel : *Anatomie und Physiologie der menschlichen Stimm-und sprachorgane,* 1857, *Antropophonik.* Leipz, 1863. Enfin, M. Thansing a écrit : *Das natürliche Lantsystem der Menschlichen Sprache,* 1853. — En 1871, M. Oscar Wolf fit paraître un ouvrage qui, bien que presque exclusivement médical et étudiant spécialement les maladies de l'oreille, présente un certain intérêt au point de vue de la physiologie du langage ; cet ouvrage est intitulé : *Sprache und Ohr.* Braunschweig, 1871. — Enfin, nous citerons encore une fois le livre de Helmholtz : *Die Lehre von den,* etc., si considérable à tous les points de vue, qui a poussé jusqu'à la plus grande perfection l'étude physique des voyelles.— Il est non moins intéressant de connaître les auteurs qui ont cherché à établir une théorie de la déclamation ; nous citerons du siècle dernier Sheridan : *Lectures on the ort of Reading.* London, 1787 ; Schoder : *Soll die Rede auf immer ein dunkler Gesang bleiben ?* Leipz., 1791 ; Löbel : *Ueber die Declamation oder den Mundlichen Vortrag nach dem Engl. des Sheridan mit Zusätzen herausgegeben.* Leipz., 1793. Nous ajouterons du commencement de ce siècle, Michaelis : *Die Kunst der Rednerischen und theatralischen Declamation.* Leipz., 1818, et Thürnagel : *Versuch einer systematischen*

il en accuser les philologues? Sans doute, et la chose se comprend sans s'excuser, les linguistes montrent en général une certaine répugnance contre tout ce qui tend à les faire sortir de leur spécialité telle qu'ils l'ont généralement comprise jusqu'à ce jour; mais on peut dire, à la décharge de ceux-ci, que si les physiologistes avaient su formuler les résultats de leurs recherches d'une façon claire, en les réunissant en une forte synthèse, au lieu de se perdre dans les infiniment petits d'une analyse sans but et sans méthode, les philologues auraient certainement surmonté cette répugnance et se seraient mis au courant des théories physiques sur la transformation des sons. Le reproche que nous faisons à ces théories, c'est précisément d'être trop physiques, c'est de laisser supposer que le langage peut s'étudier comme la chaleur, la lumière et l'électricité, et de faire croire qu'il est comparable aux corps analysés en chimie, et aux cadavres disséqués dans les amphithéâtres. Le langage est un organisme, un être vivant, remuant et changeant; ce sont les manifestations de sa vie qu'il s'agit de surprendre et d'étudier, ce sont ses mouvements qu'il s'agit d'analyser, et, comme il se traduit par des sensations, c'est dans les sensations qu'il faut l'observer. En le soumettant à un travail de froide dissection comme s'il s'agissait d'un corps mort, on s'expose à n'atteindre que des résultats incomplets et à dépenser beaucoup de science pour un profit douteux.

Sans doute, il est très utile de baser son étude psycho-physiologique sur les grands principes de la physique ; nous-mêmes, nous n'aurions pas fondé notre théorie si nous n'avions pu nous appuyer sur la loi des harmoniques. La définition physique du son et du timbre est indispensable à toute étude du langage vivant, mais il n'est pas nécessaire, pour connaître la loi des sensations causées par la parole,

Anleitung zu Declamation, Mannheim, 1825; du même auteur : *Theorie der Schauspiel-Kunst.* Mannheim, 1836. — De nos jours, a paru une courte brochure de M. Ernest Legouvé qui traite également de la façon de lire à haute voix : *Petit traité de lecture à haute voix à l'usage des écoles primaires.* Le nom de l'auteur dit assez que la lecture doit en être très agréable, mais la façon dont le sujet est traité est plus anecdotique que théorique, et au point de vue pratique ou simplement pédagogique, nous ne voyons pas que cet ouvrage renferme autre chose que quelques conseils généraux superflus pour ceux qui lisent bien, et insuffisants pour ceux qui lisent mal.

d'étudier les mouvements exécutés par la bouche dans la prononciation des différentes consonnes. Cette étude peut expliquer leur production, mais non la sensation qui en résulte ; elle nous montre les causes du phénomène sans en faire voir les effets ; or, ce que l'auditeur ressent, ce sont les effets et non les causes. L'étude des causes qui concourent à la formation du langage est objective, l'étude des effets produits par le langage est toute subjective, et la connaissance des causes qui l'ont produit n'est aucunement comprise dans la sensation reçue. Je n'ai pas sensation de telle ou telle conformation du larynx ou de telle ou telle position des organes vocaux, j'ai sensation de certaines paroles prononcées avec un certain rythme, quel que soit d'ailleurs le mécanisme organique qui les a produites. La connaissance des causes objectives qui engendrent le langage n'ajoute rien à la sensation que je ressens, elle ne la rend pas plus claire, elle ne fait pas entrer dans le domaine des faits sentis le lien mystérieux qui va de la cause à l'effet. Elle m'apprend que telle cause produit tel effet, mais il reste cette question, pourquoi le produit-elle? Pour y répondre, il faudrait connaître tout ce qui se passe entre le phénomène physique qui produit le langage et le phénomène psychique qui en résulte, la sensation. Or, les phénomènes intermédiaires qui relient entre eux ces deux phénomènes extrêmes sont de leur nature inaccessibles aux recherches ; quant aux phénomènes extrêmes eux-mêmes, ils sont tous deux d'un ordre de choses tellement différent que, tout en affirmant et constatant leur rapport de cause à effet, nous devons renoncer à le faire entrer dans le domaine de l'intelligible. La connaissance des causes peut avoir son intérêt objectif sans jamais prétendre expliquer les sensations, et la connaissance des sensations peut très bien dans sa plus grande partie se poursuivre, abstraction faite de la connaissance des causes. Ce sont deux sciences assez distinctes pour avoir chacune leur but et leur méthode.

245. Il ne faut pas croire que l'on ait assez fait pour la physiologie du langage, lorsque, ayant pris un mot d'une façon absolue, on a déterminé le timbre de chacune de ses voyelles, décrit le mécanisme qui concourt à la formation de chacune de ses consonnes, énuméré les muscles qui sont entrés en jeu pour produire sa prononciation, et compté le minimum de temps nécessaire pour la production de chacune des parties

de ce mot. Lorsque l'on connaît tous ces détails, on est plus renseigné qu'auparavant, mais non plus éclairé ; on a certaines données absolues, certains chiffres dont on ne sait que faire ; or, ce qu'il faut, ce sont des données relatives, des données que l'on puisse relier entre elles. Il convient d'analyser sans doute, mais il est nécessaire, pour le faire avec profit, que les résultats de l'analyse puissent se prêter à une synthèse. Nous avons déjà dit, au commencement de notre seconde partie, combien il est illusoire de prendre les mots d'une langue d'une façon absolue et de les soumettre à l'analyse. Le mot n'est pas une entité physiologique, ce n'est qu'un produit de l'analyse grammaticale. Pour la nature, il n'existe pas. Si l'on veut étudier les syllabes d'un mot, qu'on les prenne au milieu d'un organisme vivant, et l'on verra combien elles se prêtent peu à une étude absolue, combien leur nature est changeante et diverse suivant le mouvement rythmique auquel elles participent, et combien, par conséquent, il est chimérique de vouloir les étudier en elles-mêmes, abstraction faite de tout rythme, c'est-à-dire de tout mouvement et de toute vie. Les personnes qui ont lu attentivement notre chapitre *de la quantité* savent combien le même mot prend de formes diverses, suivant l'organisme dont il fait partie ; nous ne reviendrons donc pas sur ce point et nous aborderons immédiatement l'étude des modifications que cette diversité de formes fait éprouver à la matière phonétique du langage.

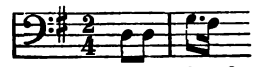
246. Pour commencer cette étude, nous ne nous adresserons pas d'abord aux langues mortes, car, bien qu'on ait étudié leurs transformations phonétiques, l'agent de ces transformations, le rythme, n'existe plus pour nous et nous n'avons aucun moyen de le ressusciter autrement que par induction. L'induction, de son côté, a besoin d'être basée sur une observation immédiate. Il nous faut prendre cet agent sur le fait dans une langue vivante, étudier ses allures, ses procédés, ses mœurs, suivre son action et en rechercher les conséquences, pour avoir le droit de faire ensuite des hypothèses sur des langues mortes et, par une induction dès lors légitime, de déterminer les causes par les effets. C'est pourquoi j'examinerai d'abord les phénomènes de transformations auxquels le rythme nous fait assister dans notre langue actuelle, puis j'essaierai quelques conjectures sur les causes des transformations antérieures.

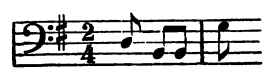
247. La matière phonétique du langage vivant est soumise à trois agents principaux de transformation : 1° *le diapason* (*acuité ou gravité*), 2° *l'intensité,* 3° *la durée*. Il n'existe pas de syllabe qui, dans un cas particulier, n'ait un diapason, une intensité et une durée déterminés, mais la même syllabe peut avoir, dans un autre cas, un diapason, une intensité et une durée tout autres. Ces trois facteurs du langage vivant sont donc par eux-mêmes indépendants de la matière phonétique qu'ils façonnent. L'action qu'ils exercent sur elle peut porter soit sur ses voyelles (c'est-à-dire sur le timbre des sons qui les composent), soit sur ses consonnes (c'est-à-dire sur les bruits qui accompagnent ces sons).

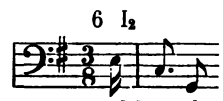
248. Nous avons vu de quelle façon se comportait le diapason des syllabes dans le français actuel, nous avons constaté dans notre chapitre de l'acuité que, dans les phrases interrogatives ou exclamatives, le mot final est oxyton; il en est de même dans l'intérieur d'une phrase pour le mot qui forme une cadence suspensive à la fin de chaque membre. Au contraire, dans les phrases conclusives, le mot final est soit paroxyton, soit proparoxyton; il arrive même quelquefois que l'accent d'acuité est reporté encore plus en arrière. Nous avons vu (§ 173) que les accents basiques subissaient également une interversion antérieure. Nous ne parlons ici, bien entendu, que de l'accent aigu, et nous ne voulons rien préjuger sur l'*ictus* ou *accent d'intensité*. On sait, en effet, que ces deux accents ne portent pas nécessairement sur la même syllabe, et que c'est à tort qu'on les confond généralement. L'action exercée par l'acuité ou la gravité sur une syllabe, abstraction faite de son intensité ou de sa quantité, affecte exclusivement le timbre de la voyelle; ce timbre devient clair et ténu dans les syllabes aiguës, obscur et sourd dans les syllabes graves. Mais cette action n'est qu'intermittente, puisque la même syllabe tout à l'heure aiguë peut devenir grave et *vice versa;* elle ne peut engendrer une tendance marquée vers la transformation du timbre de la voyelle, qu'à partir du moment où une syllabe devient soit aiguë soit grave, dans la majorité des cas.

249. Il y a lieu de se demander si l'accent d'acuité, se reportant en arrière dans certains cas déterminés ne contracte pas par là une certaine habitude susceptible de le fixer sur

la pénultième ou l'antépénultième. Nous avons constaté que dans le langage familier de la bonne compagnie, l'accent d'acuité avait encore toute sa mobilité, mais que dans le parler populaire, et principalement dans la langue des faubourgs de Paris, il s'était déjà fixé en arrière dans la plupart des cas. C'est-à-dire, qu'il n'est pas rare d'entendre un homme du peuple prononcer non seulement une affirmation, mais même une exclamation avec un mot paroxyton ou proparoxyton.

A l'appui de ce que nous venons de dire, nous allons citer un exemple, et nous demandons au lecteur la permission de le lui donner aussi vulgaire que possible, afin qu'il soit plus caractéristique, qu'il présente, en évoquant un souvenir bien déterminé, une image plus vive à l'esprit de chacun.

as-tu fi-ni?

Nous ne parlons pas pour le moment des modifications éprouvées par l'intensité et la quantité des syllabes dans cette prononciation mal sonnante ; ce qui la caractérise, c'est le laisser-aller poussé à l'extrême, c'est aussi ce qui porte la voix qui l'articule à adopter pour une interrogation l'inflexion de voix plus paresseuse qui marque d'ordinaire la conclusion. Néanmoins, le caractère interrogatif est toujours reconnaissable, par ce fait que l'on ne termine pas sur la tonique (voir § 171). Prononcée sur un ton convenable, la même phrase nous donnerait :

as-tu fi-ni?

La tendance que nous avons constatée plus haut dans le parler vulgaire, semble déjà se faire jour même dans le parler familier des classes moyennes.

Al-lons donc!

Ces exemples, dont chacun pourra constater l'exactitude en les transposant à son ton, semblent devoir nous faire admettre que l'accentuation oxytonique, bien qu'elle existe encore dans un grand nombre de cas, surtout dans le lan-

gage soigné, perd tous les jours du terrain, et que l'on peut même prévoir une époque, encore éloignée peut-être, où l'on n'aura plus que des paroxytons et des proparoxytons, puisque non seulement les formes conclusives sont et demeurent baryton, mais encore les formes exclamatives et interrogatives, qui semblaient être le domaine réservé de l'accent oxyton, sont envahies par les paroxytons et les proparoxytons. On voit en même temps que le jour où cette révolution se sera accomplie d'une façon définitive, où l'accent aigu aura pris une place fixe sur la pénultième ou l'antépénultième, les intonations de la voix dans la langue française auront perdu en variété. Cependant il n'est aucune expression parmi celles qui étaient rendues auparavant par l'accent oxyton qui ne puisse également se rendre par l'accent paroxyton ou proparoxyton. Ces deux sortes d'accents, en effet, sont capables d'exprimer l'interrogation ou l'exclamation tout aussi bien que les oxytons, pourvu que l'on ne finisse pas sur la tonique du segment par lequel on termine. Il en résulte qu'une langue peut se transformer, perdre l'habitude de certaines intonations et en adopter d'autres, sans toutefois rien perdre de ce qui est propre à exprimer les nuances de la pensée ; c'est pourquoi aussi, bien que le même homme puisse parler dans toutes les langues, exprimer dans toutes les mêmes sentiments, chacune d'elles a une musique reconnaissable, certaines intonations qui lui appartiennent en propre, qui frappent les oreilles qui n'y sont pas accoutumées, et qui la feraient distinguer des autres, abstraction faite des mots dont se compose la phrase. Ces différences d'intonation sont surtout rendues sensibles pour tout le monde par les accents provinciaux différents que l'on rencontre dans une seule et même langue. Tout accent différent de celui qui nous est habituel nous choque par son étrangeté, nous le considérons comme une faute, et il nous semble que les personnes qui en sont affectées chantent en parlant ; de là, ce ton chantant si reproché aux habitants de certaines provinces. Nous ne nous apercevons pas que nous chantons aussi bien qu'eux, mais sur un autre ton. Le nôtre nous est familier et nous n'y prenons pas garde, celui des autres nous paraît étrange et nous le repoussons. C'est ainsi que la musique particulière au parler parisien tend peu à peu à se substituer à toutes les musiques du parler provincial.

250. Dans le style soutenu, l'accent normal d'intensité, en français, est encore aujourd'hui sur la dernière syllabe sonore des mots. J'ai dit l'accent normal ; en effet, les personnes qui auront lu le chapitre de l'*intensité* sauront à combien d'exceptions cette règle est sujette. Il suffit que l'on sorte du discours calme ou simplement solennel, pour voir apparaître les césures *molles* et *semi-molles*. Sans doute, dans ces cas, la voix éprouve le besoin de réunir sur une même syllabe tout ce qui peut frapper l'attention ; de là, mouvement de l'accent d'intensité pour aller rejoindre sur la pénultième ou l'antépénultième l'accent d'acuité qui a déjà certaines tendances à s'y fixer. Peut-être aussi est-il juste de croire que la voix, lorsque sa marche devient impétueuse, commence par franchir l'obstacle et déploie tout d'abord sa plus grande force pour prononcer ensuite avec une énergie décroissante les dernières syllabes du mot.

De même que, pour le sens des mots, les expressions perdent petit à petit leur force primitive, et que l'on voit les termes originairement les plus énergiques aboutir à la plus grande faiblesse d'expression (ex. les mots *abîmer, gâter, ennuyer, gêner,* et cent autres que nous pourrions citer), de même les formes molles et semi-molles, primitivement employées en français dans les cas exceptionnels où l'on voulait déployer une énergie toute particulière, perdent par l'usage leur force expressive et tendent à entrer dans la prononciation ordinaire de la langue. Sans doute la force absolue de ces formes reste la même ; tant qu'elles n'ont pas été atteintes par la dégradation qui résulte du temps, elles ont absolument la même vigueur, mais, comme les effets du langage sont du domaine des sensations, et que l'impression produite est tout entière dans les contrastes, l'emploi fréquent de ces formes leur fait perdre toute force expressive. Dans le parler populaire, la révolution qui tend à faire disparaître les césures dures de la langue française est presque complètement accomplie. Elle est loin de l'être dans le langage soigné, néanmoins la tendance y est très marquée. Les preuves de ce fait abondent. Pour les phrases tirées du langage, nous pouvons renvoyer le lecteur à l'interrogation *as-tu fini* citée plus haut, § 249. Quant aux exemples de césures molle et semi-molle servant à exprimer une certaine énergie, nous en avons donné dans notre chapitre de l'*intensité* et çà et là dans d'autres chapitres. Nous voulons aborder en ce moment un

ordre d'exemples ou de preuves dont aucun philologue ne contestera l'autorité.

251. Ces preuves sont tirées des mots nouveaux, formés, dans la langue populaire, par la chute d'une ou de plusieurs syllabes, ou par des dérivations qui syncopent précisément la syllabe réputée forte, c'est-à-dire la finale. Les exemples qui se trouvent dans le premier cas sont innombrables, il nous suffira d'en citer un certain nombre pour que le lecteur puisse de lui-même continuer la série.

Les différentes sortes d'argot nous fourniront des mots tels que :

Agio	*pour*	Agiotage
Amphi	—	Amphithéâtre
Aristo	—	Aristocrate
Bac	—	Baccarat
Badingue	—	Badinguet
Benef	—	Bénéfice
Boni	—	Boniment
Boule	—	Boulevard
Boule-Miche	—	Boulevard Saint-Michel
Cabot	—	Cabotin
Caf	—	Café
Champe	—	Champagne
Compo	—	Composition
Cosmo	—	Cosmographie
Democ-soc	—	Démocrate-socialiste
Desse	—	Descriptive (géométrie)
Exame	—	Examen
Fiche	—	Ficher (ex.: *veux-tu me fiche le camp*)
Mac	—	Macadam
Mastroque	—	Mastroquet
Mattes	—	Mathématiques
Mélé-casse	—	Mêlé-cassis
Melo	—	Mélodrame
Philo	—	Philosophie
Preu	—	Premier
Rabiau	—	Rabiautage
Rata	—	Ratatouille
Réac	—	Réactionnaire
Redingue	—	Redingote
Rhéto	—	Rhétorique

Seu	—	Second
Toc	—	Toqué
Topo	—	Topographique (dessin ou discours) ex.: *piquer un topo,* c'est-à-dire faire un discours.
Tram	—	Tramway
Troubade	—	Troubadour, (synonyme de troupier)
Kilog	—	Kilogramme
Hectog	—	Hectogramme

Les mots dérivés qui syncopent la syllabe finale du mot primitif sont aussi en assez grand nombre, nous en citerons quelques-uns :

Bachot	*dérivé de*	Baccalauréat
Badingouin[1]	—	Badinguiste
Barbot	—	Barbier
Banquezingue	—	Banquier
Camareau	—	Camarade
Cafmard	—	Café
Moblot	—	Mobile
Sergo	—	Sergent

Cette tendance de la langue n'est pas nouvelle, comme le démontrent un grand nombre de noms propres abrégés ou dérivés conformément au même principe, *Margot* pour *Marguerite* — *Adèle* pour *Adelaïde* — *Elise* pour *Elisabeth,* etc., etc.

252. Nous n'avons qu'un petit nombre d'exemples d'aphérèse ; nous citerons *Bleau* pour *élève de Fontainebleau, Pitaine* pour *Capitaine, Cipal* pour *Municipal, Bus* pour *Omnibus.* Dans la plupart de ces cas la syllabe finale est longue de nature, c'est sans doute pour cette raison qu'elle a conservé l'accent. Nous pouvons en conclure que la tendance qui consiste à faire perdre aux syllabes finales des mots leur intensité n'est pas encore générale, et qu'il faut en excepter au moins les finales longues. Néanmoins ces mêmes syllabes pourront devenir faibles lorsque le sentiment de la phrase exigera des césures molles ou semi-molles.

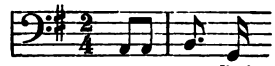
[1] Peut-être ne faut-il voir dans quelques-uns de ces exemples que des substitutions de suffixes : *Badingu-et, Badingu-oin, Barb-ier Barb-ot.* Mais cette hypothèse est inadmissible pour des mots tels que *mob-ile* donnant *mob-l-ot ;* là, en effet, l'ancien suffixe reste représenté par *l*, tout en perdant sa voyelle ; il y a par conséquent juxtaposition et non substitution.

253. En général, la dernière syllabe sonore des mots français dans la langue familière est plutôt faible que forte, car il est tout à fait contraire aux principes d'une saine phonétique d'admettre qu'une syllabe marquée de l'ictus puisse disparaître. Ne restât-il qu'une seule syllabe de tout le mot, ce serait encore la syllabe forte, et c'est ce qui est arrivé constamment pour les mots latins transformés par la voie populaire en mots français. Nous pourrons donc hardiment affirmer que toutes les fois que dans la prononciation populaire une syllabe est tombée, c'est qu'elle était devenue faible ; par conséquent, comme la majorité des cas nous montre la chute de la dernière syllabe, nous sommes autorisés à dire que, dans le langage vulgaire, celle-ci est plutôt faible que forte. Mais, quelle que soit sa faiblesse, elle a encore souvent dans le parler de la bonne société la qualité de syllabe forte et porte l'ictus lorsque la ponctuation de la phrase l'exige. Cette mobilité de l'accent français est une précieuse qualité, c'est à elle que la langue doit la variété de formes, la souplesse, le caractère nuancé qui lui donne tant de charmes ; mais un tel état de l'accentuation ne peut être évidemment que transitoire, il viendra un jour où l'on verra se fixer l'accent d'intensité en même temps que l'accent d'acuité. Le peuple, qui prend toujours les devants dans toutes les révolutions du langage, est allé déjà très loin dans cette voie ; il faut espérer que l'instinct conservateur des classes éclairées retardera autant que possible cette transformation radicale de notre langue.

254. Les modifications que les changements de quantité font éprouver à la nature des syllabes sont les plus fortes de toutes, elles atteignent à la fois le timbre des voyelles et la prononciation des consonnes ; mais les changements de quantité dépendent eux-mêmes des changements d'intensité dans les voyelles. Bien que nous ayons séparé dans le principe avec le plus grand soin la quantité de l'ictus, bien que nous ayons posé comme un axiome que toute syllabe forte peut être longue ou brève, il est incontestable que toute syllabe forte a une tendance marquée à devenir longue. Le même déploiement de force dans un temps court étant plus pénible que dans un temps plus long, il est naturel que la voix, lorsqu'elle n'est soumise à aucune excitation particulière, adopte la prononciation la plus commode. De là vient

qu'en italien, par exemple, *syllabe longue* et *syllabe accentuée* sont devenus mots synonymes. Tout en constatant le fait qui a causé cette confusion de termes, nous nous garderons bien d'en être dupes. En français, par exemple, on tomberait dans les erreurs métarielles les plus graves en identifiant la longueur avec l'ictus. La dernière syllabe sonore des mots, réputée forte par la plupart des grammairiens, est brève dans un grand nombre de cas ; cela tient à ce que cette syllabe, au lieu de s'allonger, peut se faire suivre d'un silence. Quant aux autres syllabes, lorsqu'elles deviennent fortes, c'est par suite d'une intention particulière de celui qui parle, et l'excitation qui en résulte pour la voix rend possible la prononciation d'une forte pendant la durée d'une brève. Mais lorsque, comme cela est déjà arrivé dans la langue populaire, l'ictus s'est fixé à demeure sur la pénultième ou l'antépénultième du mot, la voix, n'obéissant plus à aucune excitation particulière, allonge la syllabe pour rendre plus commode la prononciation de l'accent et l'on voit en même temps s'assourdir et s'abréger les syllabes finales devenues définitivement faibles. Nous citerons comme exemples quelques mots que nous avons été à même de recueillir : *une corotte* (carotte), *un demi-s'tier* (demi-setier), *un verreu d'vin* (un verre de vin); ce dernier exemple est particulièrement intéressant, parce qu'il nous montre l'*e* ordinairement muet, relevé par l'accent et allongé dans la prononciation. Les syllabes devenues atones n'ont plus qu'une durée très courte, c'est pourquoi nous les avons marquées du signe (◠). Quant aux syllabes accentuées, non seulement elles sont devenues longues, mais elles font partie d'un mouvement plus lent que le mouvement habituel. Une autre particularité du langage auquel sont empruntés ces exemples, c'est qu'il se maintient presque constamment dans les notes très graves par suite du laisser-aller de ceux qui le parlent, et que les cadences conclusives s'y font non par quinte comme dans le langage ordinaire, mais par tierce. Cette particularité, jointe à l'*enrouement* dont sont atteints la plupart de ceux qui parlent de la sorte, contribue à assourdir le timbre des voyelles comme nous l'avons vu dans *corotte* au lieu de *carotte*.

Nous donnons le rythme et la mélodie de l'un de ces exemples :



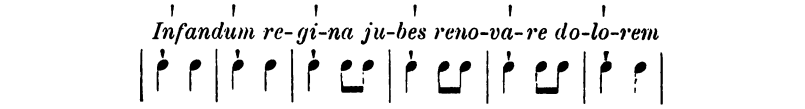
255. Cependant, la fréquence de l'accent fort en français sur la pénultième ou l'antépénultième a déjà amené, même dans la langue générale, l'allongement de certaines syllabes étymologiquement brèves, comme par exemple tous les mots en *aison* qui viennent du suffixe latin *atio*, *aimer* de *amare*, *priser*, de *pretiare*, *vider* de *viduare*, *pâtir* de *pati*, etc. Le dernier exemple est d'autant meilleur pour prouver ce que nous voulons démontrer, que, dans l'orthographe, on a senti le besoin de surmonter l'*a* d'un accent circonflexe afin de marquer l'allongement de la voyelle, bien que ce signe soit habituellement réservé aux voyelles qui étaient primitivement suivies d'une consonne tombée plus tard dans la prononciation. Lorsque tous ces mots sont prononcés exclamativement, la syllabe finale reprend l'accent, et la syllabe allongée peut redevenir brève. Pour se rendre compte du fait que nous signalons, il importe par conséquent de les prononcer sous forme conclusive.

De cet allongement, il résulte pour le timbre des voyelles un son beaucoup plus riche, elles gagnent en ampleur et en sonorité. Quant aux voyelles devenues atones, elles s'abrègent, et leur timbre devient plus pauvre et plus sourd (*aimer* de *amare*, *priser* de *pretiare*, etc.). Les consonnes également subissent l'action de ces transformations : depuis longtemps déjà l'*r* de la terminaison dans *aimer* n'est plus prononcé ; de même, dans un grand nombre de patois, l'*r* des infinitifs en *ir* est tombé. En général, toutes les consonnes finales qui ont pour effet de prolonger la durée de la dernière syllabe ont une tendance à disparaître, même lorsque l'ictus ne s'est pas encore reporté sur les syllabes antérieures. Cela tient à ce que la dernière syllable, lorsqu'elle est en césure, est habituellement suivie d'une certaine durée suffisante pour le repos de la voix, et que le plus souvent, la voix aime mieux remplir cette durée par un silence que par la prolongation de la syllabe. C'est pourquoi les syllabes finales qui portent l'ictus peuvent être longues ou brèves, même à l'état

normal, tandis que les autres syllabes, lorsqu'elles portent l'ictus, ne peuvent pas être brèves, à moins d'une excitation particulière ; c'est-à-dire que les pénultièmes ou antépénultièmes fortes sont normalement longues. Néanmoins, il est incontestable que les syllabes finales, à partir du moment où elles se sont allégées en laissant tomber leurs consonnes, sont tout naturellement désignées pour perdre l'ictus; aussi c'est toujours par elles que commence le mouvement en arrière dont il est question.

256. Ce qui se passe en ce moment dans notre langue peut nous aider à découvrir ce qui s'est passé anciennement dans la transformation du latin en roman. Personne n'ignore que l'accent fort des mots romans est à la même place que l'accent d'acuité du latin classique. Le témoignage de tous les grammairiens, aussi bien que la versification latine de l'époque classique, s'accordent pour nous démontrer que les Latins, de même que les Grecs du reste, entendaient par accent non pas une certaine force, ou ce qu'ils appelaient un ictus, mais un certain chant[1], c'est-à-dire une note mélodique qui ressort comparativement aux autres ; c'est ce que nous avons appelé l'accent d'acuité. Quant à l'accent d'intensité ou ictus, il ne concordait qu'accidentellement avec l'accent d'acuité; ce dernier, en effet, était toujours soit sur la pénultième, soit sur l'antépénultième, tandis que l'ictus était, dans la majorité des cas, placé sur la dernière syllabe du mot : cependant cette place n'était pas absolue, et il jouissait, comme c'est encore le cas dans le français actuel, de la faculté de se reporter en arrière. Un vers de Virgile va nous montrer l'ictus placé tantôt sur la dernière syllabe, tantôt sur la pénultième ou l'antépénultième.

Infandum re-gi-na ju-bes reno-va-re do-lo-rem



Comme dans le français actuel, les syllabes qui ont perdu l'ictus sont les brèves (*regina, renovare*) ; nous ne parlons pas de *dolorem* où la finale est également brève, parce que l'ictus

[1] Voir *Théorie générale de l'accentuation latine*. Paris, 1855, de MM. Weil et Benlœw.

n'en resterait pas moins sur la pénultième, quand même elle serait longue. Cela semble prouver que dès l'époque classique, toutes les cadences finales étaient déjà devenues molles, ce qui nous porterait à croire que le latin classique était à une période de tranformation plus avancée que le français actuel, c'est-à-dire que le mouvement qui transporte l'ictus de la dernière syllabe sur les syllabes antérieures y était déjà plus prononcé. Néanmoins des césures telles que *infandum* et *jubes* nous prouvent clairement que toutes les finales longues, ou allongeables par position, pouvaient de nouveau recevoir l'ictus lorsque la ponctuation de la phrase l'exigeait. L'ictus était donc encore mobile dans le latin classique, qui par suite était, au point de vue rythmique, une langue assez semblable au français actuel, et diamétralement opposée à l'italien, où l'ictus est fixé d'une façon immuable sur la pénultième ou l'antépénultième. Deux vers de Virgile nous montreront un même mot avec l'ictus sur la pénultième et sur la dernière syllabe.

O fortunatos nimium sua si bona norint
Agricolas!
Fortunatus et ille deos qui novit agrestes!

257. Il est plaisant de constater que les Français, dont la prononciation latine a de tout temps été tournée en dérision, soient en somme, parmi les peuples modernes, ceux qui peuvent le mieux reproduire le mouvement rythmique du latin classique, sans faire violence au génie de leur prononciation nationale. Il est plaisant surtout d'arriver à prouver que les Italiens, dont on nous citait toujours la prononciation en exemple, font subir à la prononciation de la langue latine l'altération la plus violente qui soit possible.

258. Dans les vers saturniens, l'ictus pouvait déjà se reporter en arrière, mais il pouvait rester sur la dernière syllabe lors même que celle-ci était brève, comme on le verra dans le vers suivant emprunté à une épitaphe du tombeau des Scipions :

Quoiei vita defecit—non honos honore

C'est exactement ce que nous avons dans le français moderne. Plus tard, dans le latin vulgaire, l'ictus abandonna complètement la finale et alla rejoindre l'accent aigu, avec lequel il se fixa sur la pénultième lorsqu'elle était longue, et sur l'antépénultième lorsque la pénultième était brève. Dans les dyssyllabes, l'accent se fixa sur la pénultième lors même qu'elle était brève, et, par son séjour, il réussit à l'allonger. C'est ainsi que *bonum* devint *bono* et en italien *buono*. Les antépénultièmes brèves furent également allongées par l'ictus; par exemple, *vetula* devint en latin vulgaire *vecla* et en italien *vecchia*.

En combien de temps s'opéra cette transformation? Nous ne saurions le dire; tout ce que nous pouvons affirmer, c'est qu'elle était déjà un fait accompli lorsque les différentes branches de la langue romane se détachèrent du tronc. A partir de cette époque, le sens du mot accent fut complètement changé, on y vit un ictus, tandis que l'antiquité n'y avait jamais vu qu'une note mélodique. Parties toutes en même temps du même point, les langues romanes marchèrent d'un pas inégal; en italien, la marche fut très lente, et cette langue est au point de vue rythmique encore au même point, peu s'en faut, que le latin vulgaire dont elle est sortie. Seule la faculté qu'elle a de supprimer les syllabes finales dans un certain nombre de mots (*virtù* pour *virtute*, *può* pour *puote*, *buon* pour *buono*, etc.) et la chute de la pénultième dans les mots accentués sur l'antépénultième (*masculus* devenant *maschio*) nous montrent qu'elle a fait un pas en avant dans la voie de la chute des atones. D'autres langues romanes marquent des étapes plus avancées dans la même voie, mais celle qui a poussé cette transformation jusqu'au bout est la langue française. Elle avait d'abord fait tomber toutes les voyelles atones, à l'exception de l'*a* tranformé en *e*. A la suite de cette première évolution, le français se trouvait être une langue mixte, puisqu'il avait un ictus placé d'une façon normale sur la dernière syllabe, et par conséquent mobile dans la déclamation, pour les mots à terminaison masculine, et un ictus placé sur la pénultième et par conséquent fixe pour les mots à terminaison féminine. Mais depuis cette époque, a commencé pour le français une seconde période de tranformation à la suite de laquelle tous les *e* atones sont devenus muets. Par suite, tous les mots

de la langue ont l'ictus normal sur la dernière syllabe réellement prononcée, d'où la nécessité de séparer l'accent d'acuité de l'accent d'intensité dans les conclusions, puisque l'inflexion de voix doit y être descendante, et partant un retour à l'état de choses existant anciennement dans le latin classique. La langue française a parcouru le cercle complet des transformations rythmiques que peut subir une langue, et pour avoir marché le plus vite dans la voie des transformations, elle en est arrivée à se rapprocher le plus de son point de départ, ce qui prouve bien que les transformations rythmiques des langues tournent dans un cercle dont elles ne sortent pas.

FIN DE LA SECONDE PARTIE

CONCLUSION

259. Pour terminer, nous résumerons brièvement nos recherches. Nous appuyant sur un principe unique, sans jamais l'abandonner, nous plaçant à un point de vue non physique, mais psychologique, nous avons tenté de rendre compte des sensations musicales par des lois simples et claires. Nous espérons notamment avoir trouvé une explication simple de la tonalité dans une déduction rigoureuse de ce principe. Grâce à lui, peut-être pourra-t-on réunir en un seul faisceau de lois psycho-physiologiques toutes les règles de l'harmonie entassées par l'expérience séculaire des maîtres de l'art. Lorsque cette application sera faite, on possédera, au lieu du chaos de règles et d'exceptions qui constitue ce qu'on appelle aujourd'hui la science de l'harmonie, une science véritable, un système de lois logiquement enchaînées.

Par une déduction du même principe, la théorie de la métrique a trouvé un fondement ; elle a pris une précision et une clarté dont elle ne semblait pas susceptible, elle a pu paraître aussi nette et aussi exacte que celle des sons, de telle sorte que nous avons des gammes métriques comme les gammes tonales, et des accords de mètres correspondant aux accords de sons. En outre, par la dissimilation mélodique, la théorie de la métrique est devenue la théorie de la modulation elle-même, et partant de la mélodie. Enfin, l'étude des qualités musicales du langage nous a conduits à distinguer, par la différence du but poursuivi et des moyens employés, l'art et la nature, la musique esthétique et la musique du langage.

En ce qui concerne l'étude naturelle du langage, nous avons pris comme sujet d'expérience la langue française, à l'exclusion de toute autre, nous défiant de nos observations

sur toute langue qui n'aurait pas été notre idiome naturel. Là encore le principe unique que nous nous sommes proposé de ne pas perdre de vue a porté son utilité. L'idée confuse représentée par le terme d'accent tonique ayant fait place à deux idées bien distinctes, celle de l'ictus ou accent d'intensité et celle de l'accent d'acuité, le rôle de ces deux sortes d'accents a pu être determiné, ainsi que leurs variations et les places diverses qu'ils occupent dans la phrase.

La quantité s'est aussi présentée à nous indépendante et dégagée de toute espèce de confusion avec l'intensité ou l'acuité; les mots pris en eux-mêmes nous sont apparus comme n'ayant pas d'intensité, d'acuité et même de quantité absolues, mais comme aptes à être prononcés avec telle ou telle intensité, acuité ou quantité. Sans doute un mot n'a d'existence réelle que s'il réunit dans des proportions déterminées ces trois conditions nécessaires à l'existence de toute parole articulée; mais, quel que soit l'état présent d'un mot, on peut toujours le concevoir prononcé différemment, et nous nous sommes même attaché à montrer combien le même mot peut recevoir de formes métriques différentes, suivant l'organisme dont il fait partie. Nous avons vu cependant que l'indifférence des mots à l'égard des formes métriques n'est pas absolue, qu'ils contractent certaines habitudes, certaines tendances, grâce auxquelles ils se font une nature, mais celle-ci est toujours en voie de transformation, par suite des violences qu'elle subit sans cesse de la part du rythme.

Cette lutte de la nature des mots contre la loi métrique, à laquelle en dernière analyse elle est toujours obligée de céder, nous a paru être la cause des transformations subies par le langage dans la suite des siècles. Nous y avons entrevu le principe d'une physiologie du langage basée sur l'étude des sensations et rendant compte de toutes les transformations phonétiques constatées jusqu'à ce jour.

Enfin, de même que nous avions recherché en quoi la musique du langage diffère de la musique artistique, nous avons tenté de marquer la différence qui existe entre la prose et les vers, et d'établir nettement les rapports que l'on peut constater entre la mesure poétique et la mesure musicale.

Ayant à traiter tant de questions diverses, nous ne devions néanmoins pas perdre de vue l'idée générale qui fait l'unité de cette étude. C'est pourquoi, sur bien des points,

nous n'avons fait qu'esquisser rapidement nos idées, certain de trouver dans l'étendue du sujet une excuse suffisante, heureux si le lecteur veut bien y voir aussi une raison de nous pardonner les erreurs qui auront pu nous échapper, et qu'une critique éclairée et bienvenue d'avance ne manquera pas d'y découvrir.

FIN.

TABLE DES MATIÈRES

		Pages.	Paragraphes.
PRÉFACE		I	
INTRODUCTION		XVII	

PREMIÈRE PARTIE.

MÉTRIQUE NATURELLE.

I. — Définition de la métrique.

		Pages.	Paragraphes.
CHAPITRE Ier.	Perception de l'unité de temps	1	1 à 9
— II.	De la dissimilation	8	10 à 14

II. — Dissimilation rythmique.

A. — *Du nombre physiologique.*

— III.	Des rapports métriques	14	15 à 18
— IV.	Analyse de la perception métrique.	18	19 à 25
— V.	Des harmoniques perceptibles	25	26 à 28

B. — *Mètres simples.*

— VI.	Mètres purement rythmiques	28	29
— VII.	Mètre disème	30	30 à 34
— VIII.	Mètre trisème	36	35 à 41
— IX.	Mètre pentasème	43	42
— X.	Mètre heptasème	45	43
— XI.	Mètre ennéasème	48	44
— XII.	Du renversement	49	45 à 48

C. — *Mètres complexes.*

— XIII.		53	49

D. — *Amplification.*

— XIV.	De l'amplification en général	54	50
— XV.	Du pied	56	51 à 53
— XVI.	De l'amplification homogène	62	54 à 59

		Pages.	Paragraphes.
CHAPITRE XVII.	Amplification par deux.....	68	60 à 70
— XVIII.	Amplification par quatre.....	78	71 à 79
— XIX.	Amplification par trois.....	83	80 à 88
— XX.	De la tonalité.....	88	89 à 95
— XXI.	Amplification hétérogène.....	96	96 à 107
	A. — Périodes assimilables.....	99	102 à 103
	B. — Périodes hétérogènes proprement dites.....	101	104 à 107
— XXII.	Amplification du second degré.....	104	108 à 113
	A. — Altération.....	106	111 à 112
	B. — Explication du mode mineur.....	108	113
— XXIII.	Des périodes simples.....	110	114
	III. — Dissimilation mélodique.		
— XXIV.	Détermination de la valeur des accents métriques.....	112	115 à 120
— XXV.	Acuité.....	122	121 à 122
— XXVI.	.....	126	123 à 126
	IV. — Du catalectisme.		
— XXVII.	.....	130	127 à 133

SECONDE PARTIE.

MÉTRIQUE NATURELLE APPLIQUÉE AU LANGAGE FRANÇAIS.

CHAPITRE Ier.	Aptitudes métriques du langage....	135	134 à 141
— II.	Syllabes.....	144	142 à 151
— III.	Intensité.....	157	152 à 166
— IV.	Tonalité.....	171	167 à 174
— V.	Quantité.....	183	175 à 221
— VI.	Mesure musicale et mesure poétique	214	222 à 242
— VII.	Influence du rythme naturel sur les transformations phonétiques de la langue.....	238	243 à 258
CONCLUSION.....		256	259

Chartres. — Imprimerie Durand frères.

ERRATA

page	*ligne*	*au lieu de :*	*lisez :*
27	3	πού;	ποῦ;
27	3	ὀκτάσημος;	ὄκτασημος;
27	5	πού;	ποῦ;
27	35	*ralentando*	*rallentando*
40	19	Χρόνων	χρόνων
40	20	τοῦ κάτω ῆ	τοῦ κάτω, ῆ
40	21	*Fragment*	*Fragmente*
71	1	D. — Tripodie trisème	D — Tripodie disème
75	5	ton	mode
75	13	*dies*	*Dies*
76	25	ces gammes, la liste	ces gammes ; la liste
77	2	et, que la douzième	et que la douzième
84	12	comme	nomme
136	7	ῥυδμιζόμενον	ῥυθμιζόμενον
145	41	tr ibraque	tribraque
151	10	trois syllabes, l'articulation	trois syllabes ; l'articulation
175	4	culminent	culminant
176	27	*des lat. Sprache*	*der lat. Sprache*
176	33	M. H. Guyard	M. St. Guyard
206	27	rhytmes	rythmes
208	19	*molesse*	*molosse*
239	22	Du Bois-Raymond	Du Bois-Reymond
239	24	*Idem*	*Idem*
239	27	*Sprachlante*	*Sprachlaute*
239	31	*Autropophonik*	*Anthropophonik*
239	32	*Lantsystem*	*Lautsystem*
239	42	*ort*	*art*
239	45	*Mundlichen*	*mündlichen*
240	33	*zu Declamation*	*zur Declamation*
247	18	(ligne supprimée).	
247	33	Mélé-casse	Mêlé-casse
247	34	Melo	Mélo
248	8	Kilog	Kilo
248	9	Hectog	Hecto

3 2044 011 890 480
THE BORROWER WILL BE CHARGED AN OVERDUE FEE IF THIS BOOK IS NOT RETURNED TO THE LIBRARY ON OR BEFORE THE LAST DATE STAMPED BELOW. NON-RECEIPT OF OVERDUE NOTICES DOES NOT EXEMPT THE BORROWER FROM OVERDUE FEES.
WIDENER
MAY 20 1992